This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

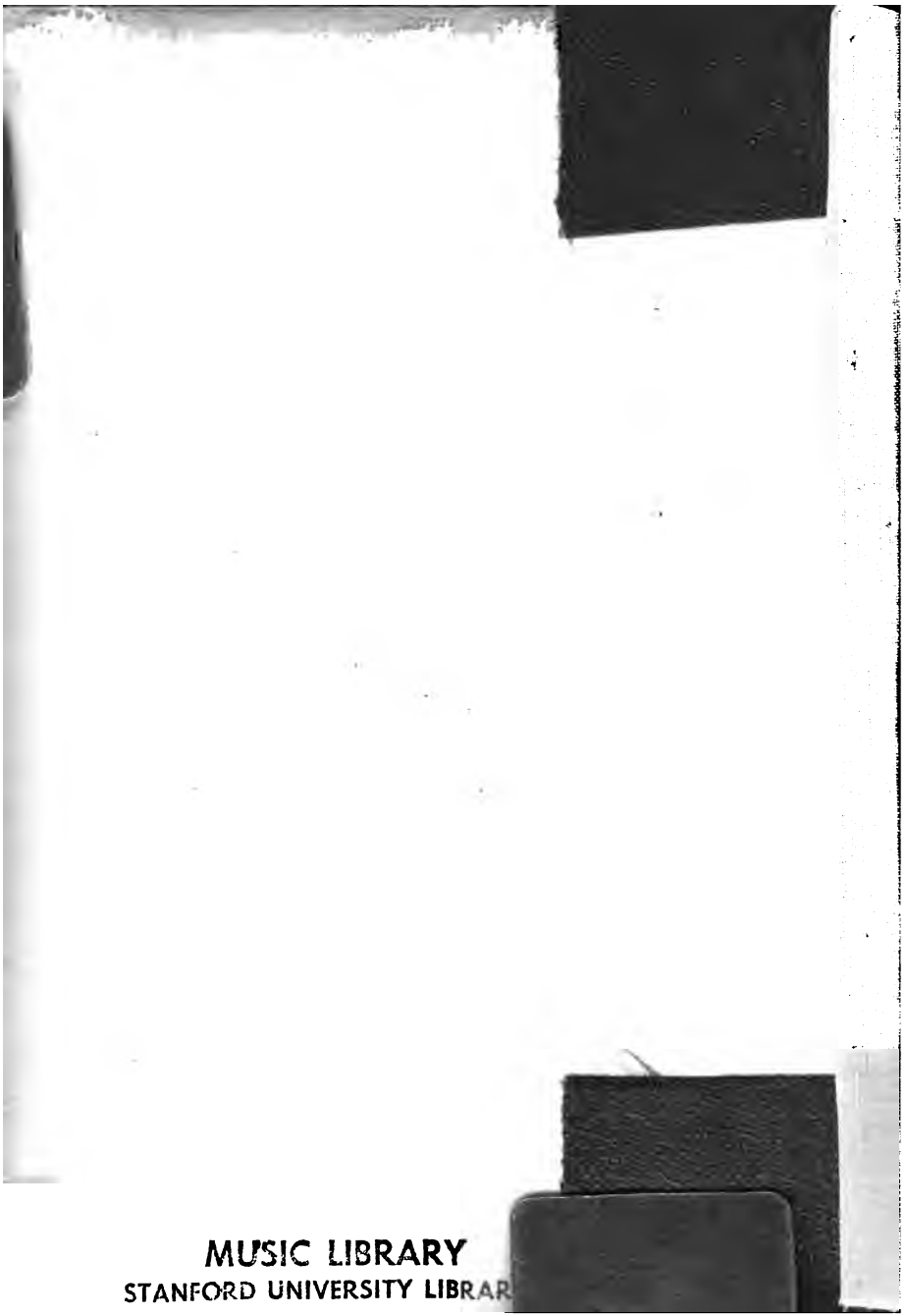
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


MUSIC LIBRARY
STANFORD UNIVERSITY LIBRAR

Privatdozent
Dr. jur. [illegible] Paul Mettl.

Privatdozent
Dr. jur. [illegible]

Die

Aesthetik des Klavierspiels.

Privatdozent
Dr. jur. et phil. Paul Nettl.

Die
Aesthetik des Klavierspiels.

Von

Dr. Adolph Kullak.

Zweite umgearbeitete Auflage, herausgegeben
von
Dr. Hans Bischoff.

Berlin, 1876.
Verlag von J. Guttentag.
(D. Collin.)

MIT 2.35
K96
1976

Vorwort zur zweiten Auflage.

Es gereichte mir zur freudigen Genugthuung, daß die von meinem verſtorbenen Bruder verfaßte „Aeſthetik des Klavierſpiels", das Denkmal eines in Kunſt und Wiſſenſchaft gleich ernſten und fruchtbaren Geiſtes, ihre Lebensfähigkeit ſo trefflich bewährte, daß jetzt eine neue Auflage nöthig wurde. Leider erweckte meine an ſich ſchon ziemlich überbürdete Thätigkeit in mir das Bedenken, ob ich mich ſelbſt mit ungetheilter Energie der Redaction derſelben würde hingeben können; denn es war vorauszuſehen, daß die Ergänzung, eventuell auch die Umgeſtaltung des Werkes eine nicht unbedeutende Arbeitskraft beanſpruchen würde. Ich übertrug die Herausgabe deshalb meinem Schüler, Hrn. Dr. Hans Biſchoff, der durch ſeine künſtleriſche Tüchtigkeit ſowohl, als die Art ſeiner akademiſchen Studien der Sache gewachſen war. Da die Aeſthetik aber für mich nicht nur eine hervorragende kunſtwiſſenſchaftliche Leiſtung, ſondern ein mir perſönlich theures Vermächtniß iſt, ſo habe ich mich wenigſtens fortlaufend mit Hrn. Dr. Biſchoff über die Art der an dem Werke vorzunehmenden Umarbeitung verſtändigt, und ſo die Ueberzeugung

gewonnen, daß die neuhinzugekommenen Artikel sich dem Geist des Ganzen eng anschließen, einzelne Abweichungen von der ursprünglichen Form jedoch den praktischen Nutzen des Buches steigern dürften. Möge das Werk sich auch in seiner neuen Gestalt immer mehr und mehr Freunde gewinnen und in seiner für Klavierspiel und Klavierunterricht so anregenden Wirksamkeit unter der heranwachsenden Generation das Andenken an einen der Kunst nur zu früh entrissenen Musiker aufrechterhalten.

Theodor Kullak.

Das Klavierspiel steht jetzt auf dem Höhepunkt einer abgeschlossenen Entwicklung. Seine Technik ist nach allen Seiten hin ausgebeutet, so daß neue Errungenschaften auf diesem Gebiet kaum wahrscheinlich sind. Dank einer immer tüchtiger sich entfaltenden Methodik ist ein brillantes Spiel selbst in Dilettantenkreisen ziemlich alltäglich geworden. Die reproductive Genialität eines Liszt, Rubinstein, Tausig hat dem spröden Instrument abgezwungen, was irgend im Bereich seiner klanglichen Leistungsfähigkeit liegt. Und was die Klavierliteratur anlangt, so ist ihr neuer Zuwachs in keiner Weise bedeutend genug, um den Blick über den vor Augen liegenden Stoff zu trüben. Der Strom der allgemeinen musikalischen Entwicklung wogt heutzutage nach einer Richtung, die mit dem engumgrenzten Gebiet des Klavierspiels wenig oder gar nichts zu thun hat. Desto freiere Entfaltung vergönnt die jetzige Epoche der Methodik sowohl als der ästhetischen Kritik. Denn die von keinem Drängen und Streben der Gegenwart verwirrte Uebersicht über ein fertig vorhandenes Material ist das, dessen sie zumeist bedürfen.

Die „Aesthetik des Klavierspiels" hat den Zweck, unsere Kunst sowohl in philosophischer als pädagogischer Betrachtungsweise erschöpfend zu behandeln. Es steht mir nicht zu,

mich an dieser Stelle über das Glückliche jener Idee oder das Gelingen ihrer Ausführung auszulassen. Mag das Werk für sich selbst sprechen; seine Feuerprobe hat es ja bereits bestanden. Nur einen Gesichtspunkt hebe ich, dem Urtheil des Lesers vorgreifend, heraus, um die Grundsätze in's richtige Licht zu stellen, die mich bei der Umarbeitung der Aesthetik geleitet haben. Ihr Schwerpunkt neigt sich nämlich weit mehr zu einer geistvollen Methodik des Klavierspiels hin, als zu einer rein philosophischen Reflexion. Hätte der Verfasser nur die Absicht gehabt, von einem kleinen Gebiet des Kunstganzen ausgehend, Aufschlüsse über das Schöne zu erhalten, die eine abstrakte Deduction nicht zu erzwingen vermochte, so bedurfte es keines so sorgfältigen Eingehens auf alle technischen Einzelheiten. Ueberdies wird eine wissenschaftliche Erledigung der wichtigsten Frage des musikalisch-ästhetischen Gebietes — nämlich nach etwaigen, in der Tonkunst inhaltlich auftretenden psychischen Momenten — in diesem Buche gar nicht angestrebt. Folgerecht müssen einzelne Partien der Vortragslehre mehr den Eindruck von anregenden Aphorismen machen, als von Gliedern eines festgefügten Systems.

Ich habe deshalb die Aesthetik überhaupt als ein Schulwerk aufgefaßt. Seine Originalität liegt in einer derartigen Verlegung des Standpunkts, daß er nicht durch Uebungsbeispiele das mechanische Können steigern will, sondern, indem es Technik und Vortrag gleichermaßen umfaßt, durch steten Hinweis auf die Gesetze, die theils der allgemeinen Kunstlehre, theils der Musikphilosophie im Besondern zu Grunde liegen, der Leistungsfähigkeit des Spielers eine geistige Basis zu geben strebt.

Man wird es mir hiernach nicht als willkürliche Gewaltsamkeit verübeln, wenn ich bemüht war, philosophische Erörterungen, die der Sache nicht unmittelbar dienten, in der neuen Ausgabe zu vermeiden, die nothwendigen ästhetischen Auseinandersetzungen jedoch auf ein knapperes Maaß zu reduciren. Eine größtmögliche Gemeinverständlichkeit ist einem solchen Schulbuch unerläßlich.

Die sonstigen Veränderungen, die das Werk erfahren hat, sind theils formeller Art, theils bringen sie Neues hinzu. Was die ersteren anlangt, so veranlaßte das Bedürfniß eines präciseren Ausdrucks, einer schärferen Disposition viele Kürzungen und Umarbeitungen von größerer und geringerer Bedeutung. Dem einsichtsvollen Leser, der beide Ausgaben vergleicht, wird der Grund und, wenn ich dies hoffen darf, auch die Berechtigung derselben nicht entgehen. Verschiedene Kapitel, namentlich der Vortragslehre, haben so eine wesentlich neue Physiognomie erhalten. Auch die Auswahl der dort vorkommenden Notenbeispiele ist theilweise eine andere geworden.

Meine selbstständigen Artikel für die „Aesthetik des Klavierspiels" liegen theils in der Fortsetzung der beiden historischen Kapitel vor (Kap. 2 u. 3), theils beziehen sie sich auf technische Spezialitäten, die zu des Verfassers Zeit wohl geübt wurden, ohne jedoch zur Systematisirung reif zu sein. Dahin gehört das Legatospiel mit Hand und Arm (Kap. 7) und noch ein anderweitiger in Kap. 9 erörterter Zweig der Armtechnik. Die Lehre vom Octavenspiel habe ich im Anschluß an die Arbeiten Th. Kullak's aus methodischen Gründen neu verfaßt. Ferner ist das elfte und, mit Ausnahme der Schlußbemer-

kungen über Improvisation, das erste Kapitel ganz von meiner Hand. Der Einfluß Ad. Kullak's auf diese Abhandlungen ist allgemeinerer Art.

Wohl weiß ich, daß ich eine schwere Verantwortlichkeit auf mich lade, dem Publicum ein bewährtes Buch in wesentlich veränderter Gestalt zu übergeben. Ich finde den Muth, dies zu thun, nur in dem Bewußtsein, daß mich bei all meinen hierhergehörigen Arbeiten eine aufrichtige Verehrung für das innerlich durchaus tüchtige Werk geleitet hat, dem ich selbst viele der schönsten Anregungen verdanke. Nichts würde mich mehr freuen, als wenn es mir geglückt wäre, zu seiner möglichst ausgebreiteten Wirksamkeit ein wenig beizutragen.

Herzlich danke ich Hrn. Prof. Dr. Th. Kullak, meinem hochverehrten Lehrer, für die Freundlichkeit, mit der er mir bei der Herstellung dieser Ausgabe rathend zur Seite gestanden hat.

Im Mai 1876.

Hans Bischoff.

Inhalt.

Erster Theil.

Die Idee im Allgemeinen.

Seite

Erstes Kapitel. Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes 1

Zweites Kapitel. Geschichte der Klavier-Virtuosität . . . 15

Drittes Kapitel. Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel 46

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen.

Erster Abschnitt. Die Technik.

Viertes Kapitel. Disposition des nachfolgenden Systems. — Bedeutung der Technik. — Theorien der Handstellung . . 117

Fünftes Kapitel. Beginn der Studien. Individualität der Finger. Räumlichkeit der Lagen. Uebungen mit stillstehender Hand. Verwerthung des technischen Stoffs in angemessenen Kompositionen 137

Sechstes Kapitel. Das Staccato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerspitze. Wiederholte Tastenanschläge. Fortrückende Uebungen. Die Mechanik des Ueber- und Untersetzens. Das Tonleiterspiel und seine Bedeutung 158

Siebentes Kapitel. Der Anschlag mit dem Handgelenk. Der singende Anschlag 175

Seite

Achtes Kapitel. Verengung und Erweiterung der Unterſatzdimenſionen. Die chromatiſche Tonleiter. Die harmoniſchen Paſſagen. Das Doppelgriffſpiel 189

Neuntes Kapitel. Das Octavenſpiel. Spannungen. Sprünge. Die Spielthätigkeit des Arms. Der Anſchlag mit dem Ellenbogengelenk. Das Schultergelenk. Das Halbſtaccato und Carezzando 213

Zehntes Kapitel. Der Anſchlag mit niedriger Fingerhebung. Mehrmaliger Gebrauch deſſelben Fingers bei fortſchreitender Tonfolge. Gliſſando. Das Uebergreifen der Hände und das Spielverhältniß derſelben zu einander. Die kombinirten Anſchlagsarten. — Das polyphone Spiel 234

Elftes Kapitel. Das Schöne der Mechanik 252

Zweiter Abſchnitt. Der Vortrag.

Zwölftes Kapitel. Ueber den Antheil der Mechanik am Vortrag 257

Dreizehntes Kapitel. Vom Rhythmus im Allgemeinen und der Kunſt des Takthaltens 265

Vierzehntes Kapitel. Die Accentuation 277

Funfzehntes Kapitel. Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalt der realiſtiſchen und idealiſtiſchen Muſikanſchauung für dieſe und ähnliche Vortragsweiſen ſich ergebenden Prinzipien 318

Sechzehntes Kapitel. Das Accelerando und Rallentando . 332

Siebzehntes Kapitel. Klang- und Anſchlagsfarben. Die Anwendung der Pedale. — Beſtimmungen des Tempos. — Ueber die Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit der Vortragsnüancen. — Vortragsbegriff 348

Achtzehntes Kapitel. Fingerzeige über allgemeine Auffaſſung 379

Erſter Theil.

Die Idee im Allgemeinen.

Erſtes Kapitel.

Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes.

Der künſtleriſche Werth eines Inſtruments und die Grenzen, innerhalb deren dasſelbe dem muſikaliſchen Bedürfniß genügen kann, hängen von zwei Factoren ab, vom Klang und von der Behandlungsweiſe. Die ganze Welt des muſikaliſch Schönen erſchöpfend darzuſtellen, iſt weder dem Geſange, noch irgend einem Einzelinſtrument verliehen. Zwar iſt der erſtere der Urquell alles muſikaliſchen Denkens und Empfindens in dem Grade, daß auch die Inſtrumentalmuſik weſentlich auf ihm beruht. Doch würde ſich die künſtleriſche Phantaſie, wenn ſie auf andre Darſtellungsmittel, als die menſchliche Stimme, verzichten ſollte, beengt fühlen. Sie macht an Umfang, Kraft, Geläufigkeit größere Anſprüche, als der Geſang befriedigen kann. Vor allem verlangt ſie mehr Farbenreichthum.

Somit iſt es eine doppelte Nothwendigkeit, welche die Grenzen der Tonkunſt über das vocale Gebiet hinaus erweitert. Erſtens ſollen die Inſtrumente erſetzen, was die Stimme an Ausdehnung der Scala, Fülle und Paſſagenreichthum vermiſſen läßt. Zweitens ſoll jedes ſeine klangliche Individualität in ſeiner Beſonderheit geltend machen.

Diese letztere eröffnet nun zwar eine Perspective auf eine große Reihe von Einzelschönheiten, die im Gesang höchstens im Keim vorhanden sind. Suchen wir jedoch nach einem Organ, welches der nach musikalischem Ausdruck ringenden Seele durch Klang und Technik, von fremder Unterstützung abgesehen, möglichst allseitig entgegenkommt, so finden wir zunächst die Blasinstrumente im entschiedenen Nachtheil gegen die Stimme. Ihre Tonfarbe ist nach einer bestimmten Richtung des Ausdrucks hin fixirt; zudem sind sie durchaus homophon. Dagegen sind die Streichinstrumente an klanglicher Nachgiebigkeit dem Gesang fast ebenbürtig; an Scalenumfang und Coloratur sind sie ihm sogar überlegen. Doch läßt ihre Behandlungsweise der Vielstimmigkeit so wenig Spielraum, daß höchstens die Geige, und selbst diese nur im beschränktesten Maße, als absolutes Soloinstrument auftreten darf.

Nur die Tasteninstrumente, Orgel und Klavier, sind berufen, ohne fremde Unterstützung eine abgeschlossene Kunstleistung zu geben. Von diesen beiden ist es wiederum das letztere, welches dem künstlerischen Bedürfniß zumeist genügt. Denn die Bestimmung der Orgel für den Gottesdienst drückt ihrer ganzen Literatur den Stempel religiöser Weihe auf, so daß in ihr nur eine Seite des Empfindungslebens ausgebeutet wird. Auch findet die Phantasie an der schwerfälligen Nüancirung des Orgeltons nicht die volle Befriedigung. Das Klavier gestattet wenigstens in der Tonfolge ein Schwellen und Abnehmen; es ist trotz der sonstigen Aermlichkeit seines Klanges der Orgel insofern überlegen. Auch liegt zu einer Fesselung der Klavierliteratur an eine bestimmte Stylgattung nicht der mindeste Grund vor.

Seine kosmopolitische Verbreitung verdankt das Klavier in erster Linie der bequemen Behandlungsweise seines Mechanismus. Die Handlichkeit der Tastatur ermöglicht dem Spieler, der Melodie gleichzeitig die harmonische Basis zu verleihen und ein polyphones

Stimmennetz ohne Mitwirkung durchzuführen. Somit liefert sie die Grundbedingungen, auf welche hin der Künstler sich seiner Kraft ohne irgend welche Einschränkung seiner Individualität entäußern kann. Die subjective Freiheit — und grade diese ist der Musik, als der Kunst des Gefühls, am unentbehrlichsten — geht z. B. im Orchester, welches sonst an Vielseitigkeit und Intensität der Ausdrucksmittel dem Pianoforte unvergleichlich überlegen ist, völlig verloren; strenggenommen ist sie schon im Ensemble zweier Spieler gefährdet.

So war es natürlich, daß das Klavier das Organ wurde, welches die eigentliche musikalische Umgangssprache repräsentirt. Es war das Lieblingsinstrument der Componisten schon zu einer Zeit, als sein Ton noch völlig unentwickelt war, und man die unerquickliche Wahl hatte zwischen dem schrillen, nüancirungsunfähigen Flügel und dem nachgiebigeren aber klanglosen Clavichord. Daß Couperin, Scarlatti für Klavier schrieben, befremdet nicht. Ihre Compositionen passen sich nicht nur dem Mechanismus, sondern auch der Tonfarbe der ihnen zu Gebote stehenden Instrumente an. Aber selbst Bach, Händel verschmähten sie nicht; mochte durch dieselben auch der Kraft und der gesanglichen Eindringlichkeit nicht genügt werden, so wirkte doch die Größe des Gedankens selbst in diesem Miniaturbilde. Die Vortheile der Handlichkeit des Klaviers überwogen die Bedenken gegen den Klang. Jahrhundertlange Bemühungen der Instrumentenbaukunst haben nun freilich den Ton des Pianofortes zu der Vollkommenheit herangebildet, die ihm irgend innewohnen kann. Aber der prinzipielle Uebelstand seiner Entstehung durch den Schlag versperrt ihm den Weg zu derjenigen Ausgiebigkeit, welche der menschlichen Seele Bedürfniß ist, wenn sie ihre Empfindungen in Tönen aussprechen will.

Der einmal angegebne Ton hallt zwar genügend nach; aber dieses Nachhallen ist schwach im Verhältniß zum Klang im Moment des Anschlags. Die Möglichkeit, ihn nachträglich schwellen zu lassen,

fehlt. Eine gewiſſe Trockenheit iſt dem Klavierton ſomit im Vergleich zu Streich- und Blasinſtrumenten eigen. Während dieſe mehr zu einer üppigen, ſinnlichen Fülle neigen, behält jener etwas Abſtractes.

Aber eben dieſes Abſtracte hat auch wieder ſeine Vortheile, wenn es ſich um unbedingte Verwendbarkeit des Tones für jede auszudrückende Stimmung handelt, und der Klang ſich hierin der Behandlungsweiſe des Mechanismus ebenbürtig zeigen ſoll. Je ausgeſprochener die Individualität eines Organs ſich einer beſtimmten Gefühlsrichtung zuneigt, um ſo excluſiver wird ſie ſich gegen andre Seiten des Ausdrucks verhalten. So iſt die Trompete einſeitig in ihrer Kraft, die Flöte in ihrer Süßigkeit. Der Wirkungskreis eines Inſtruments wird in dem Maße beſchränkt, als es eine ſolche, im Geſange keimartig enthaltene klangliche Idee zu beſtimmterer Ausführung in Angriff nimmt.

Der Klavierton iſt ſo gut wie frei von einer beſtimmten Individualität. Wenn er es nicht abſolut iſt, ſo liegt dies daran, daß ſeine Entſtehung durch den Schlag des Hammers ſich doch immerhin in einigen, unten näher zu beſprechenden klanglichen Eigenthümlichkeiten geltend macht. Mit dem Geſang hat er nichts gemein, als das arithmetiſche Verhältniß der Tonhöhe. Zu einer beſondern Stimmung neigt er kaum hin, eben deshalb iſt ihm auch eine jede zugänglich. Der Klavierton iſt ſomit objectiv-neutral. Zwar fehlt ihm der Schmelz der Flöte, doch iſt er zu zart, als daß ein für dieſe beſtimmter Gedanke durch Uebertragung auf das Klavier litte. Er hat nicht die Kraft der Trompete, doch genügt ſein Volumen unter Vorausſetzung voller Harmonien jedem Anſpruch. Die Biegſamkeit der menſchlichen Stimme fehlt ihm durchaus; doch giebt ihm eine geſchickte Behandlung hinreichende Fülle und Weichheit, um ſelbſt eine Geſangspartie mit Glück zu reproduciren.

Ueberhaupt iſt nicht zu vergeſſen, daß der an ſich ſcheinbar

völlig gleichartige Klavierton durch geeignete Schreibweise und geeigneten Anschlag der verschiedensten Effecte fähig wird. Je nach Bedürfniß ist er grell oder milde, hart oder weich. Grade die ungefähre Mitte, die er zwischen den einzelnen Klang- und Stimmungsfarben hält, macht ihn zu jeder Ausdrucksart tauglich. Man kann fast sagen, daß das Orchester durch Aufbietung aller klanglichen Individualitäten jedem Gefühlsmoment gerecht wird, während das Klavier durch Ausschließung derselben das Gleiche erreicht.

Aus dem Gesagten folgt nun, daß der Ton unsres Instruments den für dasselbe bestimmten Werken völlig freie Wahl des Styls läßt. Jede Kompositionsgattung, jede Gefühlsrichtung ist würdig in der Klavierliteratur vertreten. Die mechanischen Vorbedingungen kommen, wie wir sahen, dieser Allseitigkeit auf's beste zu statten. Somit ist es natürlich, daß auch Orchesterwerke u. dgl. mit Glück auf das Klavier übertragen werden. Geht dabei auch die ursprüngliche Farbenpracht verloren, so haben doch solche Arrangements für den Kunstfreund etwa dieselbe Berechtigung, wie die Photographie eines Gemäldes. Um die Musik populär zu machen, sind sie unentbehrlich. Absoluten Werth haben sie freilich nur in den Händen eines Spielers, der gegenüber der wechselseitigen Abhängigkeit der Mitglieder eines Ensembles den geistigen Vorzug einer freien Subjectivität zu benutzen versteht. — —

Es ist schon oben angedeutet worden, daß die Farblosigkeit des Klaviertons doch eigentlich nur eine relative ist. Im Vergleich zu dem üppigen Wohlklang der Streich- und Blaseinstrumente ist sie in der That vorhanden. Andrerseits aber ist es natürlich, daß der Klang von seiner Entstehung durch den Schlag ebenfalls einen gewissen Typus erhält. Zwar versucht die Instrumentenbaukunst, durch die Art der Hämmerbefilzung diesen Charakter möglichst in den Hintergrund zu drängen, um dem Ton eben jene oben besprochene allseitige Ausdrucksfähigkeit zu verleihen. Doch ist seine Neutralität

immerhin nicht groß genug, um nicht einzelne Klang- und Stimmungsnüancen zu bevorzugen.

Die Grazie ist so recht eigentlich ein Attribut des Klaviertons. Sie gehört ihm deshalb, weil er an Fülle zwar dem musikalischen Bedürfniß genügt, ohne indeß seine Stofflichkeit in dem Sinne fühlbar zu machen, wie es die Instrumente mit continuirlich fortklingendem Tone thun. Der zierlich aufhüpfende Klang gesellt sich jeder Anschlagsgattung, von der mächtigsten Wucht zum feinsten Piano, vom vollsten Gesangston zum trockensten Staccato. Am schönsten aber kommt er zur Geltung im perlenden Passagenspiel. Dieses letztere ist der Hauptreiz des Pianofortes, wodurch es jedem andern Instrument überlegen ist. Aber auch in der großartigen Wucht mächtig dahinströmender Klangesfluth, in der pomphaften Pracht vollgriffiger Harmonien weicht es höchstens dem Orchester und der Orgel.

Ferner begünstigt die Kürze des Klangtons mehr den charakteristischen als den getragenen, empfindungsvollen Ausdruck. In der Wiedergabe markirter Rhythmik, scharfer Accentuation, greller Heftigkeit ist das Klavier besser am Platze als in der Darstellung gesanglicher Eindringlichkeit. Diese setzt schon ein viel verfeinerteres Anschlagsgefühl voraus, denn der Mechanismus des Instruments befördert sie nicht, ohne sie indeß auszuschließen.

Die Nothwendigkeit präciser Rhythmik durchdringt das ganze klaviermäßige Denken. Die Kürze des Tons begünstigt sie. Die Wechselbeziehung beider Hände macht sie dem Pianisten leichter erreichbar. Dazu kommt, daß der ganze Klaviervortrag mindestens eben so sehr auf dem Accent, als auf continuirlichen Kraftabstufungen beruht. Vor allem ist folgendes zu urgiren: Je mehr der Inhalt einer Kunst verschwimmt, um so mehr wird die Form dominiren müssen. Die Instrumentalmusik hat wenig positiven Inhalt. Ihre Beziehungen zur objectiven Welt bleiben unbestimmt.

Die Empfindungen, die sie schildert; sind, strenggenommen, gegenstandslos. Die Architectonik der Form ist ihr desto nothwendiger. Das erste musikalische Formprinzip ist nun aber der Tact. Der continuirliche, in sich nüancenfähige Ton verhält sich zu ihm als inhaltliches Moment; denn er ist Symbol des Gefühls. Der kurze Klavierton ist dem Gesangs- oder Geigenton gegenüber inhaltsarm. Er bedarf also mehr der strengen Tactform. Die Praxis bestätigt das Gesagte. Der Sänger macht den Rhythmus oft illusorisch. Inhaltlichkeit des Textes und Qualität des Tones gestatten ihm dies Hinausgehn über die Form. Der Geiger muß hierin schon mehr Maß halten. Doch kann er, wenn ihm auch das Wort fehlt, zu viel Gefühlsinhalt in den Einzelton legen, um nicht öfter zu zögern und zu eilen, als der Pianist. Letzterer bedarf der formellen Bestimmtheit am meisten, da für ihn inhaltliche Momente im Einzelton nicht erreichbar sind, sondern nur in der Tonverbindung liegen.

So gut wie wir im Klavierton trotz seiner zunächst hervorspringenden Neutralität doch eine Vorliebe für gewisse Ausdrucksfarben entdeckten, so haben wir jetzt noch zu besprechen, in wiefern der Mechanismus des Pianofortes und der Bau seiner Taftatur gewisse Schreibweisen begünstigen, trotzdem sie an keine bestimmte gebunden sind. Die ältesten Versuche, für Klavier zu schreiben, lehnen sich an die realen Stimmen an. Sodann tritt das dem Instrument mehr zusagende Prinzip der Zweistimmigkeit auf. Endlich entwickelt sich die Passage, die in der Folge zu einer Vielseitigkeit ausgebildet wird, derengleichen kein andres Instrument auch nur annähernd aufweist.

Für das eigentlich Klaviermäßige ist charakteristisch die Brillanz. Sowohl der sinnliche Reiz derselben, als der Werth der persönlichen Geschicklichkeit haben grade für dieses Gebiet eine solche Reihe bedeutender Erscheinungen in's Leben gerufen, daß das Piano-

forte überhaupt lange Zeit nur der Tummelplatz der Effecthascherei war. Die neuste Zeit erst nähert sich wieder dem vernünftigen Standpunkt, die Errungenschaften der Virtuosenzeit der künstlerischen Idee unterzuordnen.

Zu allen Zeiten bestand zwischen der Kunst des Instrumentenbaus und dem Klaviersatz und -spiel ein enges Band der Verwandtschaft. Der dünne Ton der alten französischen Flügel erzeugte die Agréments, die dem Ton dadurch mehr Nachdruck gaben, daß sie ihn in Gestalt eines Schnörkels wiederholten. Gleichzeitig entwickelt sich die Passage; denn ihre Existenzbedingungen liegen nicht im Klang des Instruments, sondern im Bau der Tastatur. Die Zeit der Wiener Flügel bildete ein vielgliedriges Figurenwesen aus, welches durch perlende Zierlichkeit ergötzte, aber einen mehr kleinlichen als bedeutenden Eindruck hinterließ. Der Massenwirkung der Töne entsprachen weder Mechanismus noch Klang. Die Hand als Anschlagsmasse war zu schwer, man spielte nur mit Knöchel und Fingerspitze. — Eine neue Aera des Klavierspiels begründet die Einführung der englischen Mechanik. Der größern Tonfülle, die freilich auch das leiseste Piano nicht ausschließt, geht eine schwerere Spielart parallel. Hand- und Ellenbogengelenk treten in die Technik ein. Klaviersatz und -spiel dehnen sich in's Große. Eine orchestrale Vollgriffigkeit erhebt das Instrument zu imposantem Ton. Einem gesangstreuen Melodiespiel kommt der neue Klangcharakter besonders zu statten. Die Brillanz des heutigen Klavierspiels beruht gleichermaßen auf harmonischer Fülle als auf bunt gemischtem Figurenwesen; und wie wir oben gesehen haben, sind diese beiden, vom Bau der Tastatur begünstigten technischen Specialitäten des Pianofortes auch gerade diejenigen, denen der Klang des Instruments zumeist entgegenkommt. — — —

Nachdem wir im Vorstehenden versucht haben, die Grenzen zu markiren, innerhalb deren das Klavier dem musikalischen Bedürfniß

Anregung oder doch wenigstens Genügen bietet, bleibt noch übrig, einen Umstand in's Auge zu fassen, der es zum wichtigsten aller Instrumente macht, nämlich den, daß es in der That das hervorragendste künstlerische Erziehungsmittel ist. Wir sehen uns veranlaßt, bei Besprechung der Eigenthümlichkeiten des Klaviervortrags einiges vorwegzunehmen, was über die Grenzen der eigentlichen Pädagogik hinausgeht und auch in der Vortragslehre des zweiten Theils hätte behandelt werden können.

Zuerst heben wir die für den Klavierschüler wichtigen Punkte hervor, die aus der Idee der Tastatur unmittelbar folgen, daß er nämlich erstens nicht blos melodisch, sondern auch harmonisch und polyphon denken lernt, daß zweitens die Töne rein und fertig vorliegen. Ueber die Begünstigung einer vorzugsweise exacten Rhythmik im Klavierspiel ist schon oben gesprochen worden, und fügen wir noch hinzu, daß die rhythmischen Bildungen durch die Wechselbeziehung beider Hände sich hier mannigfaltiger gestalten, als bei irgend einem andern Instrument. Auch die Orgel wetteifert hierin nicht mit dem Pianoforte. Ihr Klangcharakter ist zu ernst und schwer, um sich mit den knappen Gliederungen zu vertragen, die dem Pianisten alltäglich sind.

Aber auch die Tonfarbe kommt dem Klavier, als dem musikalischen Bildungsmittel zu statten; seine relative Trockenheit läßt die reflectirende Seite des Vortrags gegen die empfindende vorwalten. Wie nämlich die objective Welt das Material der bildenden Kunst, die Geschichte das Material des Drama's liefert, so ist das Seelenleben der Stoff der Tonkunst. Der continuirliche, schwellungsfähige, innerhalb der Zeit dahinfließende Ton correspondirt mit dem Gefühl innig genug, um in der Musik dessen Symbol zu werden. Das Klavier leistet aber auf die Continuität des Tons Verzicht. Während der Sänger sich mit ganzer Seele dem Einzelton hingeben und in der sinnlichen Lebenswärme desselben den überquellenden Strom

der Empfindung darstellen mag, bleibt dem Klavierspieler dabei nur ein trostloses Nichtgenügen. Jener kann den Ton individuell genommen nüanciren; für diesen lebt ein durchgeistigter Vortrag nur in der Tonverbindung. Hieraus ergiebt sich aber für die musikalische Erziehung ein doppelter Nutzen des Klavierspiels.

Erstens lernt der Schüler leichter ein klargegliedertes Ganze zu bieten, weil der Klang des Klaviers keiner Gefühlsschwelgerei, die sich an den individuellen Ton heftet, Vorschub leistet. Instrumente mit fortsingendem Ton berauschen zu sehr im Einzelnen. Die diesem letzteren sich hingebende Empfindung erfährt aber beim Klavier weniger Befriedigung, als das der Form zugewandte Denken.

Zweitens soll trotz der fehlenden Continuität des Klanges und anderer noch zu erörternden Unzulänglichkeiten der Tonbildung doch auch im Klavierspiel den Gefühlsansprüchen genügt werden. Denn dieses nimmt so gut wie jede Musikgattung vom Seelenleben seinen Ausgang. Das bloße Hingeben an die Empfindung reicht nur in den günstigsten Fällen. Im Ganzen wird die reflectirende Kritik derart dominiren, daß man das Gefühlsleben, grade um es würdig darzustellen, dem Geschmack unterordnet.

Eine der größten Schwierigkeiten bietet dem Klaviervortrag die relativ geringe Nachgiebigkeit des Schlagmechanismus. Bei den meisten andern Instrumenten ist das Verhältniß zwischen der Steigerung des Klanges und der des Kraftaufwands etwa proportional. Beim Pianoforte trifft dies nicht durchaus. Unendlich oft beobachtet der Lehrer, daß der Schüler die Fingerkraft deutlich steigert oder mindert, ohne die Nüance in entsprechender Klarheit zu vernehmen. Auch die besten Instrumente beseitigen dies Mißverhältniß nicht völlig. Es ist vielmehr von der Mittelbarkeit der Tonerzeugung unzertrennlich. Naturgemäß ergiebt sich daraus das ebenso oft beobachtete Factum, daß auf Grund einer erklärlichen Selbsttäuschung

der Schüler Nüancen zu hören glaubt, die er in den Fingern fühlt; daß er warm empfindet, warm vorzutragen glaubt, und für den Hörer gleichgiltig spielt. Erst die durch lange Uebung zur Gewohnheit gewordene Selbstkritik schafft schließlich einen secundären Zusammenhang zwischen Klangesintention und Fingergefühl. Das Klavier hat statt der beim Gesang und vielen Instrumenten unmittelbaren Einheit eine mittelbare. Nur die höchste Anschlagsvollendung bietet jedem Effect die geeigneten Ausdrucksmittel mit einem Schein von Unmittelbarkeit.

Der Klavierspieler soll sich also seiner Empfindung nie ohne genaue Beobachtung und ein gewisses Mißtrauen hingeben. Wie wir sehen werden, folgt genau dasselbe auch aus der Kürze des Tons.

Alles musikalische Denken hat den Gesang zur ursprünglichen Grundlage. Der Pianist denkt vocale Partien zunächst ebenso, wie der Sänger. Aber darf er sie auch ebenso spielen, soweit es möglich ist? Und ist denn wirklich die thunlichst genaue Copie des Gesangvortrags dasjenige, was eine schöne Darstellung von Klaviercantilenen garantirt? Das trifft wohl oft, doch nicht immer. Der Sänger darf z. B. eher ritardiren; denn er kann jedem Einzelton durch individuelle Schwellungsfähigkeit Abwechslung geben; auch sorgt der sinnliche Reiz des Klanges dafür, daß der Hörer nicht ermüdet. Beide Vorzüge fehlen dem Klavier. Hält sich also die Empfindung des Pianisten betreffs des Tempo's an die des Sängers, so läuft er Gefahr, zu — langweilen. Es ist eine alte Regel, Klaviercantilenen etwas zu beschleunigen. Uebrigens erhellt aus ihrer Begründung, daß sie meist da illusorisch wird, wo auch der Sänger nur in der Tonfolge, nicht aber im Einzelton, nüanciren würde.

Doch auch nach der Seite der Accentuation besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Klavier- und Gesangs- oder Geigenvortrag, der ebenfalls aus der Kürze des Pianofortetons folgt. Nehmen wir

ein Beispiel. Die Bach'sche Arie für die Violine auf der G-Saite beginnt mit einem langgehaltenen e. Der Ton wird piano eingesetzt, und nachher läßt man ihn schwellen. Dadurch erhält er seine volle Bedeutung als Hauptton. Sowohl der ruhige Einsatz als das nachträgliche Crescendo entsprechen der getragenen, andächtigen Stimmung des Stücks. Hätte der Pianist dieselbe Stelle zu spielen, so müßte er den Ton stärker fassen, als der Geiger ihn einsetzt; sonst verliert er an Gewicht. Setzte er ihn aber mit der Kraft ein, die der letztere im Schwellungsmaximum aufbraucht, so würde trotz des weichsten Anschlags die ruhige Weihe des Ganzen gefährdet. Auch der leiseste Ton, wenn er nur lange fortsingt, hat eine viel intensivere Gewalt, als ein weicher Anschlag auf dem Klavier.

Im Unterricht macht man oft die Wahrnehmung, daß Schüler von guten Vortragsanlagen gern in langsamen, weichen Sätzen den Ton zu schwach anfassen. Nach dem oben Gesagten ist der Grund davon einleuchtend; er liegt im Anschluß der Phantasie an das gesangliche Denken, genau wie das dilettantische Verschleppen des Tempo's. Man giebt dem Anschlag nur so viel Gewicht, als der Geiger dem Klang bei seinem Beginn ertheilen möchte, und vergißt dabei, daß die Möglichkeit eines größeren Nachdrucks durch reine Continuität oder nachträgliches Crescendo an der Unzulänglichkeit des Mechanismus scheitern muß.

Für die künstlerische Darstellung des Einzeltons hat das Klavier nur den Accent, und eben dies begründet einen prinzipiellen Unterschied zwischen Klavier- und Gesangsvortrag. Die unmittelbare Empfindung hält sich an den fortdauernden Ton. Der Qualität und Quantität des Accents fällt die Aufgabe zu, seine Kürze vergessen zu machen. Ein solches Ersatzmittel ist aber nicht Product des Gefühls, sondern des Geschmacks.

Auch ist folgendes festzuhalten. Da der Gesang im Einzelton Nüancen kennt, das Klavier nur in der Tonfolge, so wird dieses sie

ſchon eben deswegen häufiger bringen müſſen, wo es ſeinen Mitteln entſpricht. Auch fällt der ſinnliche Reiz der menſchlichen Stimme ſo ſtark in's Gewicht, daß er trotz einer relativen Nüancenarmuth eine Ermüdung weit weniger befürchten laſſen würde, als der kalte Klavierton.

Der Sänger darf ſich ſeinem Gefühl viel eher überlaſſen, als der Pianiſt, falls ſein Empfindungsleben überhaupt in der glücklichen Mitte zwiſchen Trockenheit und Ueberſchwenglichkeit ſteht. Zwar findet auch der Klavierſpieler genug Cantilenen, die einen Anſchluß an die vocale Idee geſtatten, nämlich ſolche, in denen die Nüancirung des Einzeltons kein Bedürfniß iſt. Doch muß das Gefühl ſeine Darſtellungsweiſe immer einer genauen Prüfung unterziehen. Erſt eine lange Selbſtkritik erzeugt eine ſolche Schulung, daß die aus obigen Erörterungen folgenden Regeln ihm zur zweiten Natur werden und das Empfindungsleben wieder in ſeine vollen Rechte tritt. Auch hier iſt die Einheit zwiſchen Intention und Ausdrucksmittel eine ſecundäre.

Kein Inſtrument hat ſo viel Vertreter, die trocken ſpielen, als das Klavier. Der Grund davon liegt nur theilweiſe in der erdrückenden Fülle des techniſchen Lehrſtoffs. Faſt noch mehr iſt er darin zu ſuchen, daß der Ton des Inſtruments zu ſehr entmuthigt, als daß jeder die Aufgabe klar erfaßte, durch reflectirte, klaviermäßige Mittel eine Empfindung darzuſtellen, der ein enger Anſchluß an den Geſang den Ausdruck verſagt. Eben dieſe Schwierigkeit bietet aber auch der muſikaliſchen Erziehung einen unberechenbaren Nutzen. Wo ein trockener Ton jede Ueberſchwenglichkeit zurückweiſt, wird die Ueberlegung von ſelbſt dominiren. Keine Kunſt verführt aber ſo zu Uebertreibungen, als die Muſik. Der üppige Reiz im Empfindungsſchwelgen iſt ſo intenſiv, daß die Rückſicht auf Formgebung darüber leicht vernachläſſigt wird; und doch iſt gerade ſie die hervorragendſte künſtleriſche That.

Ehe wir von der allgemeinen äſthetiſchen Unterſuchung auf die

im nächsten Kapitel folgende historische Entwicklung des Klavierspiels übergehen, haben wir noch einer demselben anhängenden Kunst zu gedenken, nämlich der Improvisation. Nächst der Dichtkunst kommt sie auf unserem Gebiet am vollkommensten zur Geltung, da ihr die übrigen Instrumente theils durch mechanische Unzulänglichkeit, theils, wie die Orgel, durch stylistische Einseitigkeit zu sehr den Flügel binden.

Der Stoff, der bei der Improvisation vorliegt, ist die Naturkraft der Phantasie, die Elasticität ihrer Zeugungsmacht, besonders die Schnellkraft und Geistesgegenwart in der Entäußerung des Inhalts; die Geschicklichkeit besteht darin, die unter solchen Umständen sich hervordrängenden Ausbrüche in das Gewand einer vernünftigen Form zu kleiden.

Der Stoff gehört also hier zu den höchsten Leistungen der Naturkraft, und schon die bloße Anwesenheit desselben übt einen Reiz aus, wie keine andere Stofflichkeit. Die Stärke sowie die Behandlung desselben sind freilich zwei Faktoren, die in sehr verschiedenen Mischungen ein mehr oder minder proportionales Verhältniß gegen einander haben können. Am seltensten wird ein solches Resultat aus beiden hervorgehen, daß die Idee in absoluter Klarheit und ungetrübter Reinheit bloß aus sich wirkt. Obwohl auch solche Fälle von großen Meistern wie Bach, Mozart, Beethoven überliefert werden, kommen doch bei der Wirkung die Umstände des Momentes zu sehr mit in Betracht.

Die Improvisation ist die Gymnastik der Phantasie, die Rennbahn, in der sich alle ihre Eigenschaften, Genialität der Erfindung, Gewandtheit in der Beherrschung aller Regeln, und der überlegende Geist der Form in allen Graden produciren können. Und daneben mag der Glanz der Spieltechnik in allen Farben schillern. Die Improvisation ist das Mienenspiel der inneren Psyche, die freie Rede in Tönen, welche alle Vortheile der Beredtsamkeit, die Wir-

lung des Momentes geltend machen darf, in dem letzteren wesentlich und für denselben existirend; durch seinen Reiz das ersetzend, was der Leistung an vollendetem Kunstwerthe fehlen mag.

Diese Charakteristik der Improvisation gilt freilich ihrer künstlerischen Ausübung. Zu trennen sind davon diejenigen Arten, die mit schüchternen Versuchen des Dilettantismus, oder mit bloß technischer Spielseligkeit näher zusammenhängen. Ohne den letzteren das Wort zu reden, tragen doch auch sie ihre Berechtigung in sich; und wenn es erwiesen ist, daß das blinde Tappen in den Geheimnissen der Kunst, das erste Aufkeimen phantastischer Gelüste, der ganze dilettantische Standpunkt in seinem Vorahnen des Schönen das letztere doch allmählig anbahnt, oft sogar noch größere Glückseligkeit gewährt, als die künstlerische Sachkundigkeit, die wegen ihrer Klarheit fast immer mit dem unglücklichen Nichtgenügen des einsichtigen Geistes verbunden bleibt, so muß auch in diesem Sinne dem Klavier die dankbarste Anerkennung gezollt werden.

Zweites Kapitel.

Geschichte der Klavier-Virtuosität.

Der geschichtliche Ueberblick über die Entwicklung des Klavierspiels hat sich an die großen Meister des letzteren anzulehnen, welche in Spiel und Komposition Bahn und Richtung angeben, in welche die Allgemeinheit der Zeitgenossen einschlagen mußte, weil das Vorbild der Lehrer maßgebend für die Nacheifernden ist. An die Geschichte der praktischen Seite des Klavierspiels, wie es sich an dem persönlichen Beispiel der Meister zeigt, wird sich eine historische Uebersicht der schriftlich niedergelegten Methoden der Klavierbehandlung anreihen müssen. Die Geschichte der Praxis und der

Theorie gehören naturgemäß zusammen, wo es sich um Vergegenwärtigung des historischen Bildes handelt.

Die Geschichte der praktischen Seite älterer Zeit hat ihre namhaften Schwierigkeiten. Erstens wird von den Zeitgenossen wenig mehr als Allgemeines, und selbst dieses in nicht immer klarer Verständlichkeit über die Spielweisen der Meister berichtet; zweitens ist dem Urtheile insofern nur eine relative Gültigkeit beizumessen, als die ältere Zeit offenbar dasselbe von einem ganz anderen Standpunkte aus fällen mußte, als die unsere. Wo etwas Neues sich Bahn bricht, wird die Wirkung die Ruhe des objectiven Urtheils immer mehr oder weniger beeinträchtigen; nur von dem Höhenpunkte einer in sich abgeschlossenen Entwickelung kann solch Urtheil Vertrauen und Anerkennung beanspruchen. Gleichwohl wird es immerhin feststehen, daß die geistige Seite eher ihr Recht erfahren mußte, vielleicht sogar noch zu wenig hervorgehoben sein dürfte, wenn man bedenkt, daß selbst bei der heutigen Bildung eine allmählig nur sich gestaltende Reife in das Verständniß eines Bach und Beethoven eindringt. Die technische Seite ist aber gewiß überschätzt worden, indem einestheils die Instrumente älterer Zeit dieselbe nur einseitig anregen konnten, andererseits von den Berichterstattern auf Dinge Gewicht gelegt wird, die heutzutage zu den selbstverständlichen elementaren Bedürfnissen gehören.

Günstiger stellt sich natürlich die Geschichte der neueren Zeit, indem theils die eigene Anschauung den schnellen Prozeß der Entwickelung verfolgen durfte, theils mündliche Ueberlieferungen zu ihrer Berichtigung und Ergänzung das Nöthige beitragen konnten.

Außer den beiden zuletzt genannten Quellen sind im Ganzen für die Darstellung des nachfolgenden historischen Bildes noch benutzt worden: Gerber's Lexikon der Tonkünstler; Forkel: Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke; Otto Jahn: W. A. Mozart IV. Theil; Brendel: Geschichte der Musik; Marx:

Beethoven; die Klavierschule von Adam, Kalkbrenner, Hummel, Czerny, und für die letztere Zeit noch das übereinstimmende Resultat schriftlicher Berichte.

Die eigentliche Virtuosität beginnt mit Domenico Scarlatti und Johann Sebastian Bach (jener geb. 1683, dieser 1685). So interessant es wäre, die historischen Notizen auf die Virtuosen vorhergehender Zeit zu erstrecken, so verlangt der ästhetische Zweck doch in der Ausdehnung des geschichtlichen Bildes eine gewisse Beschränkung. Es giebt einen Punkt, wo historische und ästhetische Erkenntniß verschiedene Interessen verfolgen, und für die letztere ist es von wenig Nutzen, auf die große Zahl der vorbachischen Pianisten einzugehen, die ihr Instrument in einer unvollkommenen Weise behandelten.

Von Scarlatti wird nur Allgemeines berichtet. Er wird der größte Klavirist seiner Zeit genannt. Ohne Zweifel war aber auch Händel ein bedeutender Spieler, obwohl er nicht so nachdrücklich hervorgehoben wird. Genauere Notizen über die Klavierbehandlung Beider fehlen. Es läßt sich aus den Werken derselben nur vermuthen (wie es auch Jahn thut IV. S. 5), daß sie hinsichtlich der Fingersetzung dem Fortschritte Bach's sehr nahe gestanden haben.

Ueber den letzteren wird uns Genaueres überliefert. Johann Sebastian Bach wird der größte Klavierspieler seiner Zeit, vielleicht auch der künftigen Zeiten genannt. Hauptcharakter seines Spiels soll der höchste Grad von Deutlichkeit im Anschlage gewesen sein. Derselbe wurde durch folgende Methode erreicht. Bach hielt die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, und jeder Finger über seiner Taste, anschlagsbereit, in dieser Stellung schwebte. Mit dieser Lage der Hand soll (nach Forkel) verbunden sein, daß kein Finger auf die Taste fällt, oder geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl innerer Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. Die so

auf die Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts von der Taste gehoben wird, sondern durch allmäliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil der Taste abgleitet. Beim Uebergange von einer Taste zur anderen wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, das der erste Ton hatte, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen. Diese Manier, aus welcher Forkel die große Anschlagsdeutlichkeit Bach's zu erklären sucht, steht allerdings in direktem Gegensatze gegen unsere Zeit, welche das Prinzip des Anschlags aus der Bewegung des ganzen Fingers und nicht der Fingerspitze allein, wie bei Bach, herleitet, auf deutliches Aufheben hält, und das Einziehen der Fingerspitze nur in gewissen Fällen gestattet. Es kann nur aus der leichten Spielweise damaliger Instrumente erklärt werden, wenn ferner berichtet wird, daß Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger spielte, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, und die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen. Alle übrigen Körpertheile blieben in vollkommenster Ruhe. Hiezu kam bei Bach die vollkommenste Gleichheit in der Ausbildung aller Finger. Jeder hatte dieselbe Stärke und Brauchbarkeit, so daß Doppelgriffe und Läufe, einfache und Doppeltriller, selbst Triller mit hinzugefügter Melodie in derselben Hand, mit gleicher Leichtigkeit ausgeführt wurden.

Besonderes Gewicht wird auf die neue Fingersetzung Bach's gelegt. Bei der älteren gebundenen Stimmung des Klaviers wurde mehr harmonisch als melodisch und nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Daher soll es gekommen sein, daß die damaligen größten

Spieler, Couperin nicht ausgenommen, den Daumen selten, fast nur bei Spannungen anwendeten. Bach änderte vermöge des polyphonen Geistes seiner Kompositionen dieses Verhältniß, vermischte das diatonische und chromatische Klanggeschlecht, und lernte sein Instrument so temperiren, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte. Die große Mannigfaltigkeit in dem Figurenwesen seiner Kompositionen hatte zur Folge, daß Bach keine Schwierigkeit kannte, und weder im freien Phantasiren noch beim Spiel seiner Werke je einen Ton verfehlte.

Sein Lieblingsinstrument war das Clavichord. Die Flügel waren ihm zu seelenlos (hiebei sind ohne Zweifel die mit Federkielen versehenen Instrumente zu verstehen) und das Pianoforte noch zu sehr in seiner ersten Entstehung und zu plump, als daß es ihm genügen konnte. Er hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, sowie zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es für den Vortrag der feinsten Nüancirungen und Gedanken geeigneter, und trotz seiner Tonarmuth dankbarer, als die genannten Instrumente.

Seine freien Phantasien sollen in der Art der chromatischen Phantasie gewesen sein, dieselbe häufig aber noch an Glanz, Ausdruck und vermehrter Freiheit übertroffen haben. Die Tempi nahm er sehr lebhaft beim Vortrage seiner Stücke, und gestaltete den letzteren so mannigfach, daß der Ausdruck einer Rede erreicht wurde. Starke Affekte drückte er nicht durch äußere Mittel der Kraft, sondern durch das innerliche Kunstmittel harmonischer und melodischer Figuration aus.

Nächst Joh. Seb. Bach werden dessen Söhne W. Friedemann und K. Philipp Emanuel zu den bedeutendsten Klavierspielern damaliger Zeit gerechnet, von denen der erstere durch phantastische Gedankenfülle und einen zierlich feinen Vortrag, der zweite durch Glanz bei nicht so hervortretender Inhaltlichkeit ausgezeichnet

gewesen sein soll. Bekannt ist, wie das Talent des Ersteren in Folge äußerlicher Umstände nicht zu hervortretender Wirksamkeit gelangte, und die nähere Charakteristik K. Philipp Emanuel's wird im folgenden Kapitel bei Erwähnung seines Lehrbuchs zu weiterer Ausführung gelangen. Der technische Standpunkt war bei beiden der ihres Vaters, obwohl der letztere als der *größere* Meister bezeichnet wird.

Will man die Geschichte der Virtuosität in Epochen theilen, so könnte sich hier die *erste* abschließen. Bezeichnet ist sie *technischerseits* durch die zum ersten Male auftretende vollständige Erkenntniß der organischen Natur der Hand, welche sich im ersten Entwurfe künstlerisch gestaltet und ihre wesentlichen Fähigkeiten ausbildet. Sie stellt das Prinzip auf, nach welchem von nun an die Entwickelung in naturgemäßem und methodischem Fortschritte weitergehen konnte. *Geistigerseits* wird die Epoche durch tiefsinnig religiösen, aber einseitigen Spiritualismus charakterisirt, welcher in Friedemann Bach nach schwärmerischer Romantik, in Philipp Emanuel nach glänzenderer Unterhaltung hin eine Abweichung erleidet. Die auf eng zusammengefügter Textur beruhende Form hält auch die Phantasie in einseitig religiösem Inhalte befangen und kann den spiritualistischen Grundcharakter selbst da nicht verleugnen, wo sie weltliche Stoffe zum Thema nimmt. Dafür erreicht sie aber in dieser Einseitigkeit den höchsten Ausdruck und giebt das Bild religiösen Entzückens und einer ahnungsreich alle Theile des Seelenlebens durchglühenden Andacht in geistreichster Weise. Inmitten der genannten Einseitigkeit entfaltet sich die größte Vielseitigkeit. Der Geist hat sich mit aller Kraft und in seinem ganzen Umfange auf *einen* Inhalt geworfen und weiß ihm bei ein und demselben Style die möglichste Mannigfaltigkeit der Form zu geben. Neben der oben erwähnten enggefügten Plastik derselben entfaltet sich seltsamer Weise bei Seb. Bach als Gegensatz eine Form freien lyrischen Hin-

träumens, z. B. in dem ersten Theile der chromatischen Phantasie und in dem zweiten Satze des D-moll-Concertes, welches in seiner Ungebundenheit eine so innige Sehnsucht religiöser Romantik enthüllt, wie es nachmals in keinem Theile der Literatur wieder vorkommt.

Der sensuale Reiz des Klaviers ist so gering, eher negativer als positiver Natur, daß auch dadurch die Phantasie vor einem Ausschweifen in materielle Schönheitselemente abgehalten wird.

Die zweite Epoche hat in Mozart und Clementi ihre größten Vertreter. (Jener geb. 1756, dieser 1746.) Haydn (geb. 1733) war zwar auch bedeutend als Klavierspieler, doch hat diese Seite bei ihm bei weitem nicht das Gewicht, als die inhaltliche Erweiterung, die er der ganzen Anschauung der Tonkunst gab. Er ist der große Reformator, von welchem die Neuzeit ihren Ausgang nimmt. Er reißt sich los von dem fest einchrystallisirten Canon der alten Anschauung, von dem strengen Dogmenthum des religiösen Spiritualismus, führt die Poesie weltlichen Reizes in einer freieren, viel proportionirter ausgelegten Form dem musikalischen Inhalte zu. Psychologisch macht aber die Weiterentwickelung des letzteren keinen Sprung, sondern verlegt die unmittelbare Harmonie mit dem Absoluten, welche früher vom Zwange des Dogma ausging, in diejenige Stimmung der menschlichen Brust, welche aus freiem Antriebe natürlichen Bedürfnisses, und von keiner Härte des reiferen Lebens berührt, zu dem Glücke steter Harmonie hinneigt. Diese Stimmung findet ihren naturgemäßen Ausdruck in der Poesie des Kindes, und so führt Haydn der Tonkunst eine Fülle der frischesten, natürlichsten, mit der vorigen Epoche contrastirenden Gedanken zu. In einem sich nimmer erschöpfenden Reichthume fließen aus seiner Seele in allen heutzutage noch gangbaren Formen kindlich naive Dichtungen voll jugendlicher Heiterkeit und Glückseligkeit, die ihren Styl — ganz der vorigen Epoche analog aber umgekehrt — selbst

auf diejenigen Stoffe übertragen, die in den Ernſt des Religiöſen hinüberreichen.

Mozart tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein, nimmt die Harmonie ſeiner Form zu noch weiterer Vollendung auf, indem er ſie durch Aufſtellung eines zweiten Themas in den Sonatenformen inhaltvoller geſtaltet. Auch das Material oder der Gehalt im Ganzen wird erweitert, indem die kindliche Naivität Haydn's in die Anmuth eines ernſteren und innigeren Gefühlszuſtandes übergeht. Das rein Schöne, und dieſes in dem beſonderen Ausdrucke der Grazie, durchwebt alle Schöpfungen, vom tiefſinnigen Ernſte an bis zu einer der Haydn'ſchen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.

Eine beſtimmte und anſchauliche Vorſtellung von Mozart's Klavierſpiel zu geben, iſt leider in noch geringerem Maaße möglich als bei Bach. Es werden nur einige charakteriſtiſche Züge überliefert. Seine Hand legte er ſo ſanft und natürlich an die Taſtatur, als wäre ſie dazu geſchaffen. Es war dem Auge nicht minder ein Genuß, als dem Ohre, dieſelbe zu beobachten. Durch das Studium der Bach'ſchen Werke, und beſonders durch Annahme ſeiner Applicatur, bildete er ſeine Technik zur Vollkommenheit aus. Er äußerte von Ph. E. Bach: „Er iſt der Vater, wir ſind die Buben.“ Gerühmt wird ſeine ruhige Hand, ſowie die natürliche Leichtigkeit und Flüſſigkeit ſeiner Paſſagen; Correctheit, Deutlichkeit und Beſtimmtheit in allem Einzelnen. Im Takthalten war er immer „accurat“, ſo daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, ſondern unbekümmert um die rechte am Takte feſthielt, das Ganze aber doch vollendeten Ausdruck und innige Empfindung verrieth. Feinheit und Geſchmack, ſowie die Erhebung der ganzen Technik in den geiſtigen Hauch des Inhaltes, ſtellen ihn als Virtuos auf eine Höhe, die einſtimmig vom Publikum, Kennern und urtheilsfähigen Künſtlern eingeräumt wird. Clementi erklärte,

er habe so geist- und anmuthsvoll wie Mozart Keinen spielen hören; Dittersdorf findet in seinem Spiele Kunst und Geschmack vereinigt; Haydn versicherte mit Thränen, Mozart's Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es ans Herz ging. Von einem besonders glänzenden Reize soll sein Staccato gewesen sein.

Mozart's großer Nebenbuhler war Muzio Clementi. Beide stehen sich als Gründer sogenannter Schulen gegenüber, es dürfte sich indeß kaum bezweifeln lassen, daß an Technik Clementi noch bedeutender war. Gerühmt wird die durchbildete Geläufigkeit, die Ruhe der Hand, eminente Kraft und Fülle des Anschlags, Klarheit, Egalität, ein vortrefflicher Vortrag des Adagios, ein geschicktes (obwohl wahrscheinlich mit dem Arme ausgeführtes) Oktavenspiel. Er soll selbst Oktaventriller mit einer Hand dargestellt haben.

Was Clementi von Mozart unterscheidet, ist der Gegensatz der englischen und Wiener Richtung, die, von dem Mechanismus der Instrumente ausgehend, auch auf den Charakter Einfluß ausübt. Mozart, als Repräsentant der Wiener Schule, prägt Leichtigkeit, Grazie, Glanz, Lebhaftigkeit aus. Die leichte Mechanik des Instrumentes begünstigte dies. Clementi, gewöhnt an den tieferen Fall, das schwere Herabdrücken der Tasten, den langsingenden und vollen Ton des englischen Mechanismus, hatte eine gehaltene, ernste, eigentlich großartige Richtung in Spiel und Komposition.

Beide Schulen haben ihre besondere Geschichte. Die Wiener artete später aus, indem sie der geistigen Elemente Mozart's verlustig ging, und im flachen Bravourspiel lediglich den Effekt im Auge hatte. Bevor dieser Verfall ganz eintrat, erreichte sie in Hummel und Moscheles einen etwas inhaltvolleren Höhenpunkt. Jener steht ganz auf Mozart'schem Standpunkte, Inhalt und Form sind fast dieselben; nur die Technik ist zu größerer Vollkommenheit entfaltet, und tritt bereits oft um ihrer selbst willen hervor. Sein Spiel war durch höchste Sauberkeit und Correctheit, verbunden mit lebhafter, beson-

ders in der Declamation seiner Rhythmik ausgezeichnet. Moscheles ist in der Nüancirung des Tones vielseitiger, in der Bravour größer, strebt im Ganzen aber ebenfalls nach Zierlichkeit und Eleganz mehr als nach tieferem Inhalt. Durch feiner und sorgfältiger ausgebildeten Vortrag übertrifft er Hummel, der im Ganzen bei allen Vorzügen von einer Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen war. Später sank die Schule. Bei Mozart allein standen Technik und Geist in richtiger Harmonie. Hummel bleibt diesem Standpunkte noch am meisten treu, und steht inhaltlich in einer Reihe halbklassischer Kompositionen über Moscheles. Wölffl und Steibelt, mehr noch Kalkbrenner, Herz, Czerny huldigen einseitig dem technischen Glanze, und verflachen, wenige Ausnahmen abgerechnet (z. B. das D-moll-Concert von Kalkbrenner), die Idee so weit, daß der letztere im Vordergrunde bleiben muß.

Die Clementische Schule findet in Cramer und Dussek ihren nächsten Fortgang. Das Effektstreben ist hier bei weitem geringer als in der Wiener Schule. Ein fast alterthümlicher Geist weht aus dieser Virtuosität. Ruhe, Besonnenheit, Klarheit, große Gebundenheit, seelenvoller Gesang, eine sich gleichbleibende, jeder Extravaganz fremde Haltung bezeichnen diese Richtung. Mozart's Schule benutzt wenig das Pedal, hier kommt es zu häufigerem Gebrauche. Ist Clementi mehr in Kraft und Großartigkeit hervorragend, so Cramer durch Lieblichkeit und jene eben bezeichnete Maaßhaltung des Styls. Dussek, der besonders das Pedal liebte, war berühmt durch den Vortrag des Cantabile und grandiose Sentimentalität, obwohl seine Kompositionen an Gehalt denen der vorher genannten Meister nachstehen. Ihm schließt sich Berger an, dessen Entwickelung wesentlich unter Clementi's Einflusse stand; in Spiel und Komposition huldigte er einer gewissen spiritualistischen Schwärmerei, und an ihn schließt sich der Dresdener Hoforganist Klengel, was die bessere Richtung des Inhalts betrifft, an. Der bedeutendste

Virtuose dieser Schule ist aber Field, dessen Anschlag (mit mehr senkrecht stehenden als krummen Fingern) zu dem Schönsten gehört, was die Klaviervirtuosität namhaft machen kann, der in der pittoresken Vertheilung von Licht und Schatten, in vollendeter Sauberkeit verbunden mit wärmster Empfindung, einer der größten Meister aller Zeiten bleibt. Endlich ist noch Karl Mayer, als letzter Repräsentant dieser Schule, vorzuführen; dies bezieht sich aber nur auf seine erste Epoche, seine spätere Entwickelung unterliegt gänzlich dem nachtheiligen Einflusse der modernen Effekthascherei, und zwar in der flachsten Form. —

Zwischen beiden Schulen steht als eigenthümlich großartige und selbstständige Erscheinung Beethoven (etwa von 1790 an). Er ging von der harmonischen Durchdringung des Geistes und der Technik aus, wie seine Vorgänger Bach und Mozart. In der ersten Zeit dem letzteren näher stehend, später auch Bach's Elemente umfassend, steigerte er zunächst die technischen Mittel durch größere vollstimmiger und weiter ausgelegte Formen. Die mechanische Virtuosität einiger Zeitgenossen, namentlich jüngerer, wie Moscheles und Kalkbrenner, war ihm allerdings vorangeeilt, und so weit Beethoven auch über Mozart hinausging, so machte doch seine Bravour in dem Sinne, wie bei den genannten beiden Virtuosen, es sich nie zur Aufgabe, ihren sinnlichen Glanz hervortreten zu lassen. Es kam aber auch schwerlich einem Zuhörer in den Sinn, den Maaßstab einer so ausgefeilten und eleganten Sauberkeit an Beethovens Leistungen zu legen, die das, was sie in diesem Punkte zu wünschen übrig ließen, durch den Zauber der gewichtigsten Inhaltlichkeit vielfach ersetzten. Vor allem waren seine freien Phantasien voll unerschöpflichen Reizes. Durchaus abweichend von der oberflächlichen Geschicklichkeit seiner Zeitgenossen, die durch eine anmuthige Verkettung flinker Passagen und melodiöser Gemeinplätze Glanz und Ruhm um sich verbreiteten, wie z. B. Himmel, Wölffl,

Steibelt, gab Beethoven Gemälde voll kühner, origineller Phantaſie, von einer Unerſchöpflichkeit der Gedankenfülle und dabei einer Harmonie und Stimmungseinheit, daß er ſich in dieſem Gebiete nicht minder als der große Künſtler zeigte, wie in den Werken, die aus beſonnenem Denken hervorgingen. Das Belauſchen einer ſolchen Titanenſeele, die durch die elektriſche Kraft einer eminenten Geiſtigkeit, durch den Zauber einer *im* Moment, *für* und *durch* ihn angeregten und geborenen, nimmer wiederkehrenden Tonwelt, alle Zuhörer in den höchſten Grad der Spannung und der entzückendſten Befriedigung verſetzte, iſt leider nur ſeinen Zeitgenoſſen vergönnt geweſen, und wird Späteren nur durch Beſchreibung und Ueberlieferung vorſtellbar bleiben. Beethoven *ſpielte* nicht in Tönen, er *ſchilderte*, er *declamirte*. Seine Dichtungen traten ſo nahe an die Umriſſe und Erlebniſſe der objectiven Welt heran, daß das Sehnſüchtige und Ahnungsreiche, welches im innerſten Weſen der Muſik liegt und ihrem Charakter gemäß liegen *muß*, diejenige Vergeiſtigung erfuhren, die gerade hinreicht, um das Entzücken des in ſeiner eigenen Dämmerung glückſeligen Gefühles zu idealiſiren und zu verklären. Ein Grad über dieſes Maaß hinaus ſchlägt um in die durch ihre Ueberkühnheit unverſtändlich gewordene Richtung einer ſpäteren Romantik; ein Grad zu wenig, wäre zurückgegangen auf die in unmittelbarer Spielesluſt vegetirende Schöpfungskraft eines Haydn und Mozart. Läßt ſich dieſe Eigenthümlichkeit in ſo ausgedrückter Schilderung für ſeine Improviſationen freilich nur von uns *vermuthen*, da es den Ueberlieferungen der Zeitgenoſſen nicht vergönnt ſein konnte, den Werth der Beethovenſchen Leiſtungen nach künftigen Epochen zu bemeſſen, ſo darf doch die große Fülle ſeiner Kompoſitionen das Geſagte unterſtützen. So weit Beethoven auch über die Grenzen der Vorgänger hinausging, und *in* der *Theorie* die Tonkunſt zur Leiſtungsfähigkeit des dichteriſchen Wortes heranzuzwingen bemüht ſein mochte, in der *Praxis* hat er das

tiefste Wesen des den Tönen innewohnenden Geistes entweder nie, oder doch nur selten in den letzten Werken über- oder unterschätzt. Was er gab, war die höchste Poesie, aber im ächten Gewande der Musik, nicht in einem phantastisch aufgeputzten Kostüme einer symbolisirenden Zwitterkunst, die ihre kränkelnde Physiognomie bald mit den Zügen der einen, bald mit denen der andern Kunst vergeblich zu beleben bemüht ist.

Was seinen Improvisationen aber nicht minder wie seinen durchdachten Kompositionen eigen war, ist der Geist des Ganzen. Nur wo er waltet, erhebt sich das Kunstwerk zu seinem wahren Begriffe; alle übrigen Standpunkte, in denen der momentane Reiz stärker wirkt, als der Hinblick auf den Organismus des Ganzen, ziehen die Kunst von ihrer idealen Höhe herab in die Sphäre sinnlicher Gelüste, mögen dieselben auch scheinbar verhüllt sein. Geist ist Einheit im Vielen, und seine Potenz steigert sich je nach dem Umfang des letzteren, vorausgesetzt daß die Einheit bleibt. Beethovens Gedanken sind an sich betrachtet oft reizlos, von geringer Erfindung: im Zusammenhange des Ganzen, stets berechtigt, nothwendig und ganz von derjenigen Wirkung, wie sie der Gedanke des letzteren fordert. Dieser Standpunkt ist nach Beethoven in solcher Vollendung nie, von Mendelssohn nur annähernd erreicht worden, und wo scheinbar der Organismus der Werke des letzteren noch mehr die Einheit ausspricht als bei Beethoven, ist eben der Umfang des Vielen geringer als bei dem letzteren. Die Mendelssohn'sche Einheit ist deshalb eine geringere Geistespotenz, weil sie sich inmitten der Elemente seiner Phantasie leichter herstellen läßt. Schumann hat wieder das Prinzip der Vielheit in höherem Grade, es aber nicht zur Einheit zu erheben vermocht, desgleichen Schubert in der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke — in anderen, wo die Einheit bedeutender ist, fehlt wieder die Fülle eines Beethoven'schen Inhaltes.

Dieſe Bezeichnung des großen Virtuoſen läßt begreifen, daß die Technik ſeines Klavierſpiels nur bis zu einem ſolchen Grade der Vollkommenheit gebildet war, wie er dem Bedürfniſſe ſeines überwiegenden Idealismus eben Genüge zu tragen ſchien. Ein Darüberhinaus mochte ihm weder nothwendig noch erſprießlich erſcheinen. Aeußert er doch in einem Briefe an Ries: „Der geſteigerte Mechanismus im Klavierſpiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Muſik verbannen.“ Ja es werden ihm ſogar offenbare Nachläſſigkeiten in der Technik nachgeſagt. — So wahr nun auch ſein prophetiſches Wort geworden iſt, ſo wäre ein Stillſtand in der Ausbildung der mechaniſchen Virtuoſität doch etwas Bedenkliches geweſen; überdem entwickeln ſich die Elemente eines höheren Fortſchrittes nicht allzumal, ſondern nacheinander, und es lag ein zeitweiſes einſeitiges Hervortreten der Mechanik in dem nothwendigen Entwickelungsgange des Klavierſpiels begründet. Dies erſcheint um ſo natürlicher, als von Seiten des nun folgenden geſammten Zeitgeiſtes weder der Empfindung noch der Phantaſie Elemente zugeführt wurden, die die inhaltliche Entwickelung befruchten konnten.

Es ſchließt ſich hier eine zweite Epoche der Klaviervirtuoſität ab. Beethoven nimmt in ihr zwar nur eine vereinzelte Stellung ein; denn in Duſſek, ſelbſt in Clementi tritt die Technik ſchon ſo hervor, daß ein Bruch der Harmonie, wie ſie Beethoven fürchtete, in naher Ausſicht lag. Bei einem anderen Theile bleibt die Harmonie zwiſchen Technik und Geiſt inniger beiſammen; iſt der letztere auch nicht ſo inhaltvoll als bei Beethoven, ſo bekundet doch die Vermeidung jeder brillanten Prätenſion um ihrer ſelbſt willen bei einem Cramer, Field, Berger, daß dem Inhalte das Uebergewicht gebührender Maaßen eingeräumt wird, und in der That entfaltet ſich derſelbe in beſtimmter, ſelbſtſtändiger Zeichnung. Rechnen wir die Ausläufer der Wiener Schule ab, ſo zeigt ſich bis jetzt in der Aufgabe des Virtuoſenthums ein entweder vollkommen ein-

heitliches, oder proportionirtes Verhältniß von geistiger Productivität und sinnlicher Reproduction. Der Klavierspieler war ein geistiger Künstler nicht minder als ein gymnastischer.

Das Verhältniß änderte sich. Hummel und Moscheles erweiterten die technische Geschicklichkeit so bedeutend, daß dieselbe neben dem Inhalte die Beachtung als gesonderte Kunst auf sich zieht. Wenn bei Hummel der Bruch dieser Sonderkunst mit der allgemeinen Tonkunst im Entstehen ist, durch einen unter solchen Umständen sich noch möglichst würdig gestaltenden Inhalt aber aufgehalten wird, so wird er durch Moscheles schon entschiedener ausgesprochen. Die Harmonie des reinen musikalisch Schönen geht unter in dem Reizenden, welches ebensowohl eine Vorstufe als ein Ausläufer künstlerischer Blüthezeit ist. Moscheles versteht die sensualen Reize des Klavierspiels reicher zu entwickeln, steht aber in eben dem Maaße, als er Hummel hierin überbietet, an Inhalt demselben nach. Am meisten aber löst der Glanz der Kalkbrenner'schen Virtuosität die Sondersphäre der Technik von dem allgemeinen Boden ab, und stellt sie als einen in gewissem Sinne berechtigten Kunstzweig für sich hin.

Die technische Geschicklichkeit erschien als eine neu errungene, dem Organismus des physischen Körperbaues künstlich hinzugefügte Fähigkeit. Sie trat so sehr aus den Grenzen der unmittelbaren Natürlichkeit hinaus in die Erscheinung des Wunderbaren, daß der Virtuos den Nimbus einer ganz besonderen Persönlichkeit um sich verbreitete. Zudem gab der Glanz der unmittelbaren Wirkung dem Gedanken der Bewunderung die Richtung auf den anhaltenden Fleiß und die Ueberwindung von allerhand unnennbaren Schwierigkeiten. Jede Bezwingung von Hindernissen, die von der Schwerfälligkeit des Naturstoffes gestellt werden, ist bereits ein Kunstelement. Vereinigt sich nun mit der größeren Kunstfertigkeit der körperlichen Organe eine machtvollere Tonbildung der Instrumente, setzen umgekehrt die letzteren wieder ganz neue Schwierigkeiten der gymnastischen

Ueberwindung entgegen, schrauben sich beide Elemente, jedes auf Grund des anderen, so in die Höhe, daß etwas Unerhörtes, bis dahin nicht Erreichtes, in die Erscheinung tritt, so kann es nicht fehlen, daß beim Virtuosenthume die Musik nicht mehr allein in Rechnung kommt, sondern auch die Technik der reproductiven Kraft zugleich mit. Das Verhältniß muß sich nothwendig so gestalten, daß die Virtuosität nicht mehr Reproduction geistiger Tondichtungen ist, sondern zugleich sinnliche Production wird, und es liegt in der Natur der Sache, daß die Macht der sinnlichen Darstellung, als das specifisch neue Element, in der Wirkung für den Augenblick den Vordergrund behaupten muß.

Kalkbrenner hat noch viel wahrhaft schöne Momente in seiner virtuosen Erscheinung, und was er in seiner Schule ausspricht, zeigt ihn als den denkenden Künstler, der den Zusammenhang mit dem normalen Boden aufrecht zu erhalten bemüht ist. So wenig nun ein absichtliches Aufgeben dieses Zusammenhanges bei den nachfolgenden Virtuosen anzunehmen oder nachzuweisen ist, so lag seine Auflockerung doch durchaus in der Beschaffenheit und vornehmlich in der Wirkung, die die Neuheit der Klavierreize mit sich brachte. — Aber ungerecht wäre es, diesen Verlauf als allgemeinen Charakter der modernen Virtuosität zu bezeichnen; mochte der größere Theil der Pianisten den Gefahren auch wirklich unterliegen, so finden sich doch auch geistigerseits werthvolle Keime unter der Oberfläche, der ein so blendendes Schimmern etwa zwei Jahrzehnte hindurch vergönnt war. — Der geschichtliche Fortgang war im Näheren folgender.

Hatte sich einmal die Technik als Sonderkunst von dem allgemeinen Ideale abgelöst, galten Glanz, Geläufigkeit, Bravour mehr als Ausdruck, Wahrheit und harmonische Einheit, so hatten jene Eigenschaften in den letzten Heroen der Wiener Schule durchaus noch nicht ihre vollkommene Ausbildung empfangen. Die moderne Virtuosität

erkannte sowohl diesen Mangel, als auch den zweiten, daß sich trotz einer technischen Steigerung doch ein besserer Geschmack in der Anwendung der äußerlichen Mittel bekunden müsse. — Zunächst wird die technische Entwickelung bis zu ihrer Grenze gesteigert. Nun beruht aber jede Entwickelung auf geistig eindringender Erkenntniß, und jede Erkenntniß auf der Vertiefung in Unterschiede. Somit bestand die Weiterentwickelung der Technik darin, daß jede ihrer Einzelheiten für sich gesondert in Angriff genommen, und bis zur Spitze ihrer Vollkommenheit gesteigert wurde. Erkannten die Wiener Virtuosen wie Hummel, Kalkbrenner u. s. w. schon mehr Gebiete im Felde der Technik als frühere Virtuosen, und leisteten darin Bedeutendes, so greifen Liszt und Thalberg jede Einzelheit als besondere Form in so prägnanter, einseitiger Bevorzugung an, daß die frühere Virtuosität fast wie ein mikroskopisches Bild dagegen erscheint. Ehedem trat die Passage als Contrast gegen die Cantilene auf, das instrumentale Prinzip gegen das Vocale, Bewegung gegen Ruhe. Jetzt ist fast Alles Bewegung, die Contraste treten nur in der verschiedenen Figuration der Bewegung auf. Die Technik entfaltet sich in Allem. Das Kleinste fällt unter den Gesichtspunkt der Gymnastik, in der unbedeutendsten Einzelheit zeigt sich der Glanz technischer Schulung, die mechanische Vollendung zieht die unscheinbarsten Atome unter die Aufgabe des materiellen Reizes. Was sonst als kaum beachtetes Ornament zwischen den Pfeilern von Gedanken Platz hatte, wird jetzt in einer fabrikmäßigen Wiederholung, in fortlaufender etüdenartiger Figuration, als Aufgabe für die bis zur Spielerei sich steigernde Ueberwindung der Schwierigkeiten aufgegriffen. Die Etüde ist herrschende Form. Sie drängt ihr Prinzip in den weiten Gesichtskreis aller Gestaltungen so tief, daß die Freiheit des Schaffens ganz unter ihr Gesetz fällt, und von der inhaltlichen Kompositionsweise früherer Zeiten fast nichts übrig bleibt. Dieser Taumel der technischen Kunstreiterei reißt ungestüm in seinem

Wettlauf Alles fort, was von Gedanken Keime ansetzen mochte, und der psychische Ausdruck wird zur Seltenheit. Die Technik führt ihre Passagen wie Mauern auf; ist die eine erstiegen, so thürmt sich eine andere darüber, und zwischen solchen ehernen Monumenten mag keine zartere Blüthe gedeihen.

Hiermit ist es aber nicht abgethan. Die moderne Technik will nicht nur in ununterbrochener Wiederholung, in einem Engrosgeschäft gewissermaßen die Ornamente des früheren Detailhandels ablagern, sondern sie erweitert auch die Zahl derselben durch neue Muster. Die alten werden wie antiquarische Reste eines in den Trödel übergegangenen Waarenlagers nur im Nothfalle benutzt, die Erfindung combinirt Neues und immer Neues. Früher galt die Oktavenspannung als Norm, Chopin und Henselt führen Decimalmaaß ein; Andere gehen noch darüber hinaus. Das Feld der alten Technik erscheint auch hiergegen wie ein Miniaturbild. Die figurative Unendlichkeit des neuen Maßstabes wird mit dem alten combinirt, neue Tonreize und Anschlagsarten werden erfunden, in der Qualität und der Quantität wird des Neuen so viel geschaffen, bis es erschöpft nach Ruhe und besonnenem Umblick Verlangen tragen muß.

Eine andere Seite der alten Virtuosität war die Ausdauer in der physischen Kraftbethätigung. Die Modernität ist ein Riese gegen die Erscheinungen jener. Wo die älteren Meister ungeheure Anstrengungen zu machen glaubten, fangen die neueren erst an, Interesse an der gymnastischen Lust zu finden. Zu den früheren Anschlagsarten kommen die Tonbildungen durch Handgelenk und Arm. Kalkbrenner hatte hierin zwar vorgearbeitet, aber die Stählung und Geschmeidigkeit der Musculatur wird jetzt erst vollendet. Dazu kommt das Ueberhandnehmen der englischen Instrumente. Der poetischere, farbenreichere Ton der Wiener Mechanik, der trotz seiner Schwäche den leisesten Bebungen der Fingerspitze viel biegsamer und

empfindsamer entgegen kam, weicht dem glänzend, prall und groß anschlagenden Concerttone des englischen Mechanismus. In dem Maaße, als die Hand aufhört, ein von den feineren Pulsschlägen der Psyche beseelter Organismus zu sein, und nur sinnlich künstlicher Mechanismus ist, muß auch dem Glanz des Klaviertones die Kunst des Instrumentenbaues vorarbeiten. Der sinnliche Effekt des Tones liegt schon in der Klaviermechanik, die Hand braucht keine besondere Kunst zu entfalten, um ihm diese Seite abzugewinnen. Aber doch will die Klaviermechanik sehr ernst behandelt sein, nämlich mit größerer Anstrengung; wehe dem Pianisten, der eine schwache Brust hat. Das Klavierspiel setzt eine gute Gesundheit voraus. Der Spieler muß sich erst von dem bei der Wiener Mechanik nothwendigen feineren Nervengefühle entwöhnen, und alle Färbungen in ein gröberes, aber sinnlich effektvolleres Material übertragen lernen.

So kommt es denn, daß auch der Geist der Komposition ein anderer wird. Die neue Schule findet in den Werken der älteren nicht genug Spieleslust. Das Klavier ist ein Orchester geworden. Ein Thalberg oder Liszt zieht aus den Tasten eine Fluth von Klängen, die zwar dem allgemeinen Klaviercharakter der *Geläufigkeit*, gegenüber dem *polyphonen* Orchesterstyle, in gewissem Grade treu bleiben, aber die Seite der dynamischen Wirkung ist dem Orchester nahe getreten. Ueberdem wird das Pianoforte aber auch wirklich stellenweise nach orchestralem Style behandelt und zu mehrgriffigen Combinationen in einer ihm bis dahin fremd gewesenen Weise benutzt. Besonders entwickelt es eine eigene Vielstimmigkeit, indem es den vollen Reichthum seiner Musterkarten und Figuren um vocale Gedanken ausschüttet. — Beide Weisen schließen aber die ältere Behandlungsart nicht ganz aus, und so kommt es, daß eine Phantasie von Thalberg, die den ganzen Vorrath aller Klangeffekte ökonomisch vertheilt, singt, tändelt, spielt, glänzend aufleuchtet, donnert u. s. w. Dieser Komponist schreibt überhaupt den

Styl vor, nach dem eine große Zahl von Anhängern wie Mitglieder einer Kunstschule arbeiten. — Es muß ihm eingeräumt werden, daß er in der Erfindung der Figuration behufs der Ausschmückung von Themen, sowie in einer wohlberechneten Steigerung der Effekte, also im sinnlichen Reize, die meiste Originalität in Anspruch nimmt, und daß ihm hinsichtlich dieser Seite des Geschmacks Keiner der Schule gleich gekommen ist. Dabei ist sein Ausdruck frei von Sentimentalität, der Stolz der Technik, die athletische Ruhe, mit der spielend die größten Schwierigkeiten abgefertigt werden, eine aristokratische Sicherheit, die nie fehlt, sind Züge seines Spiels. Indeß verbannt seine Schreib- und Spielart jeden geistigen Aufschwung. Der cantilenenartige Schwerpunkt aller Kompositionen entzieht ihnen alles Feuer, alle Erhebung eines Presto. Die erstaunlichste Technik umspielt nur langsame Gefühlsbewegungen, und der Ausdruck repräsentirt allenthalben dieselbe kühle Erhabenheit, die zuletzt monoton wirkt. Der frühere König des Salons, Herz, gab im sinnlich flachen Reize wenigstens Lebendigkeit und Anmuth. Auch seine Technik war anziehend, freilich dünner und eintöniger, aber sie entfaltete im Rhythmus mehr Leben und Reiz. Herz war in tändelnder Koketterie, Thalberg in erhabener Ruhe einseitig, und in diesem prägnanten Gegensatze stehen sie einander gegenüber wie zwei Pole, die jeder eine zeitlang mächtige Anziehungskraft ausübten, weil sie etwas Originales hatten, aber eben so schnell nach kurzem Leuchten wieder erlöschten.

Thalbergianisch im Sinne der Technik, aber minder geschmackvoll in der Vertheilung der Effekte sind Willmers, Kontski, Leop. v. Meyer, Döhler, Prudent u. A. Döhler arbeitet zuweilen kunstgemäßer, stylsinniger, im Ganzen aber wird der Thalbergische Geist, der in der Ablehnung der Sentimentalität einen achtungswerthen Zug aufzeigt, durch die genannten Anhänger mit weicheren, leichteren,

oberflächlicheren Elementen versetzt. Selten taucht eine neue Figur, ein neuer Effekt auf.

So konnte es nicht fehlen, daß die Virtuosität in Verruf kam. Denn der größere Theil der jetzt aller Orten erstehenden Pianisten hielt sich an die wohlfeilere Seite der Aufgabe, nämlich an die Darstellung mechanischer Fähigkeiten. Die Reproduktion klassischer Meisterwerke wird selten, da die Technik kein Genüge daran findet. Eine Sonate von Beethoven entfaltet bei weitem nicht alle Arten der Gymnastik, alle Sorten des Arm-, Hand-, Fingergelenkanschlags, des Tastenstreichelns, wie Thalberg's und Kontski's Phantasien. Mit dem Interesse an der Gymnastik ist das Verständniß der Meister verloren gegangen. Das individuelle Zartgefühl des Fingers, sein Beruf, verständnißinnig die Empfindungen der Seele den Tasten mitzutheilen, ist in seiner mechanischen Bedeutung untergegangen. Die Virtuosen spielen Ehren halber eine Nummer von Beethoven oder einem anderen Klassiker; sie sind glücklich, dieselbe überstanden zu haben, und das Publikum wird in der That diesen Leistungen gegenüber karg im Beifallspenden. Andere Meister zeigen allerdings durch ausgezeichnete Einzelleistungen im klassischen Repertoir, zu welch erhöhter Vollkommenheit solche Darstellung bei den jetzigen Mitteln gelangen kann, aber sie haben nicht den Muth, bei dem bereits verderbten Geschmacke des Publikums ihren Vortheil aufs Spiel zu setzen. Der Dilettantismus entstellt die Klassicität, indem er dieselbe nach dem Maßstabe der Technik, nicht nach dem Inhalte behandelt.

Dieser Zustand war im Allgemeinen längere Zeit vorhanden. Indeß die gesunde Natur des Geistes erhält sich mitten in irgend einem Verfalle doch in einigen Elementen, und waren die besseren Keime in dieser Zeit auch sparsamer und zerstreuter vorhanden, so gestattet doch ein übersichtliches Zusammenfassen derselben die Aufzeichnung eines besseren Bildes. Gerade einige der größeren Meister

der Technik, wie Dreyschock und Döhler, zeigen in Einzelleistungen, daß das Gute erhalten blieb, wenn auch zeitweise zurückgestellt. Nur ist der Erstere in seiner eminenten Bravour, die in sinnlichen Einzelheiten Liszt überbietet, noch zu spielselig, um dauernd seinem besseren Genius zu folgen. Erst in der späteren Zeit seiner öffentlichen Wirksamkeit erhebt er sich zu dem Standpunkt, die Technik nur dem Dienst der Idee zu widmen. In Henselt und Litolff zeigen sich gleichfalls neben der Außenseite werthvolle Keime. — Der leidende Zustand des geistvollen Chopin, Henselt's unüberwindliche Scheu vor dem Oeffentlichspielen, das gleichfalls zu seltene Hervortreten des von unnachahmlicher Poesie angehauchten Spieles von Th. Kullak, waren nicht im Stande, ein rechtes Gegengewicht gegen die allgemeine Richtung zu bilden. Liszt endlich, der bedeutendste der modernen Virtuosen, hielt sich viel zu abhängig von den Ansprüchen des Momentes, als daß in ihm die Kunst rein zur Darstellung kommen konnte. Da er noch reicher als Alle mit technischem Glanze ausgestattet ist, so schwankt seine Erscheinung beständig in der Schwebe zwischen sinnlichen Effekten und geistvollem Aufleuchten aus einer im Hintergrunde gehaltenen Sphäre. Die Macht der letzteren sollte ihn erst ganz fesseln, nachdem er vom Schauplatze abgetreten war. Dennoch aber ist Liszt derjenige Pianist geblieben, der den Begriff seiner Kunst im ehrenvollsten Umfange und in der nachhaltigsten Bedeutung erhalten hat. Während der größere Theil der anderen nichts als die Modernität, und diese im Gewande der eigenen Leistungen zur Darstellung bringt, umfaßt Liszt's Repertoir die ganze klassische und romantische Literatur von Scarlatti, Bach, Händel an, Beethoven mit Vorzug, Hummel, Schubert, Weber, bis herauf zu Chopin, Mendelssohn u. A. In allen Leistungen zeigt sich neben vollendetster Technik der Effekt in einer sehr feinen Rhythmik der Declamation und Accentuation, sowie in einer eigenen Nüancirung der Tonreize, so daß die Trennung von Technik und Inhalt weniger empfunden

wird, als man bei der Fülle äußerer Mittel hätte vermuthen müssen. In seinen eigenen Sachen waltet ein gewisser Humor, eine rhythmische Ungebundenheit, die einen Schein von Genialität in Anspruch nimmt, eine spielende Ueberlegenheit über alle Arten der Schwierigkeit. Ein dämonischer Zug, ein Ausdruck von unheimlicher Erhabenheit, der aber jeden Augenblick in das heiterste Flimmern hellen Glanzes umschlägt, geben seinem Spiele den Reiz einer schönen poetischen Wildniß, in der grauenvolle Tiefen mit frühlingsheiteren Höhen wechseln. In seiner Darstellung wird jedes Objekt Ausdruck seiner eigenen großartigen Lyrik, und dieser Umstand ist Ursache, weshalb auch in Liszt die Virtuosität nicht zu ihrem reinsten Ausdrucke gelangt. Es ist immer der willkührliche Zug eines titanen Geistes, der Alles, selbst das Erhabenste und Einfachste, seiner Macht verfallen läßt, und jedes Objekt mit dem Vorurtheile eigener virtuoser Ueberlegenheit interpretirt. Zwar hat er das Verdienst, das Klavier um die Wirkungen des Orchesters bereichert zu haben, aber selbst in den Uebertragungen der herrlichsten Meisterwerke herrscht nicht die unangetastete Objektivität, sondern der Zug gigantischer Spieleslust. Dazu kommt die verführerische Gabe des Effekts, den Niemand dem Momente besser abzulauschen verstanden hat, als Liszt.

Was die literarischen Erzeugnisse der besseren Richtung betrifft, so finden sich zunächst in Liszt's eigenen Werken aus jener Zeit nur Einzelheiten von Originalität, meist technischer Natur, das Klavier hat ihnen eine Erweiterung seiner Fähigkeiten zu danken. Die Salonmusik verdankt Th. Kullak einen idealen poetischen Aufschwung, der eine Zeit lang Epoche machend auf die Zeitgenossen wirkt und Nachahmung findet. Henselt's Muse erweckt nur im Anfang die Hoffnung auf Neues und Schönes, bewährt sich aber nicht so in der Folge; Stephen Heller hat viele Züge einer lieblichen und feinen Naivität aufzuweisen.

Von hoher Bedeutsamkeit aber, und weit über den Geist der

ganzen Londoner und Wiener Schule hinausragend, werden die kompositorischen Leistungen eines Schubert, Chopin, Mendelssohn, Robert Schumann. Sie halten in dieser ganzen Epoche ein geistiges Gegengewicht aufrecht gegen die Ausschweifungen der Virtuosität, sie geben nach Beethoven das Bedeutendste in dieser ganzen Zeit, und die Romantik, die schon in vielen Zügen aus den monumentalen Werken des großen Klassikers hervorleuchtete, erhält in ihnen ihre Vollendung. — Ueber Weber darf gleichfalls nicht geschwiegen werden, wenn das wichtige Moment der Formgebung betont wird. Nur sind seine Kompositionen nicht zahlreich genug, und erinnert ihr geistiges Material mehr an die Sphäre, worin der geniale Operndichter seine größere Bedeutsamkeit entfaltete.

Schubert's Sonaten athmen in mancher Beziehung einen Beethovenschen Geist, nur haben auch sie im Materiale nicht dessen Schwere und Gediegenheit. Ueberdem liegt die Wirksamkeit Weber's und Schubert's etwas vor der Gestaltung der modernen Virtuosität und gelangt nicht recht zur Concurrenz mit ihr. Bedeutsamer sind Chopin und Mendelssohn.

Längst hatte sich die Zeit ausgelebt, welche durch die völlige Verschmelzung von Form und Ausdruck die Klassicität erzeugte. Nur einem Mendelssohn war es beschieden, innerhalb der klassischen Form bis dahin Ungesagtes auszusprechen. Das Gefühl hatte sich bereits viel zu sehr in sich selbst vertieft und in seiner eigenen Stofflichkeit ein viel zu berauschendes Genügen gefunden, um sich noch ferner jene Beherrschung zuzumuthen, deren Resultat die künstlerische Form ist.

Chopin's Bedeutung ist nun die, daß er das musikalische Material erweitert. Er zeichnet Momente der Innerlichkeit, die auf eine Tiefe anderer Art hindeuten, wie sie im Formenbau zunächst nicht enthalten sind. Genau genommen, sind es freilich nur Reize, einzelne Momente, die er neu hinzubringt, sie beruhen aber nicht blos

im Sinnlichen, wie bei Liszt, obgleich auch hierin Chopin epochemachend geschaffen hat, sondern in den geistigen Faktoren der Musik, Harmonie, Melodie, Rhythmik, und der nächste Erfolg dieser Elemente ist die Eigenthümlichkeit ihrer Wirkung auf die Phantasie. Sie vertiefen die letztere so sehr in die Regionen des innersten Geheimnisses der Schwärmerei, daß eine durchaus neue Seite des Ausdrucks zur Darstellung gelangt. Grundzug ist die Melancholie, aber auf einem Antlitz von so viel Tiefe, Geist und aristokratischer Feinheit, wie es bisher nirgends in die Erscheinung getreten war. — Ueberwiegt nun aber das Moment des Ausdrucks, so ist klar, daß Chopin's Styl zunächst mit der alten Form brechen muß, da er nicht von dem in ihr sein Recht erlangenden Inhalte erfüllt ist. Der seinige ist von einer viel subjektiveren, egoistischeren Natur. Daher überwiegt bei ihm die kleinere Gattung der Form, Etüde, Notturno, Walzer, Mazurek, Scherzo, Ballade, Trauermarsch u. s. w. Große Formen behandelt er nur in seinen beiden Concerten angemessen, anderwärts gelingt der Versuch dieser Gestaltung unvollkommen, die Sonaten und selbst Balladen sind stylllos und haben ihren Reiz mehr in Einzelheiten als im Ganzen. Dieser Reiz kann dem mit Chopin in die Tiefe des Egoismus hinabsteigenden und sich von der Allgemeinheit des Absoluten losringenden Geiste so mächtig erscheinen, daß sich die Klassicität daneben trivial ausnimmt, indem sich in der letzteren die Gedanken von vorn herein in einem mit dem Ganzen versöhnten Lichte zeigen und egoistische Abgeschlossenheit meiden müssen. Künftiger Genialität mag es aufbewahrt sein, die neu erworbenen Elemente zu großem Ganzen zu gestalten, und zum zweiten Male die Versöhnung des Subjektiven und Objektiven, des Ausdrucks und der Form zu Stande zu bringen.

Mendelssohn hingegen ist Chopin gegenüber eine Nachblüthe der Klassicität. Der Geist der Vergangenheit verjüngt sich noch

einmal, um ſich in der Schönheit der Form zu entfalten. Mendelsſohn hatte wieder das Ganze im Auge, und der momentane Ausdruck tritt deshalb nicht in der Tiefe hervor wie bei Chopin. Dieſe beiden Seiten ſind einmal beſtimmt, einander auszuſchließen; die Harmonie des Ganzen geſtattet kein Aufkommen der Einzelwirkung, und das Hervortreten der letzteren hemmt die Einheit des Ganzen. Man kann zwar nicht ſagen, daß Mendelsſohn's Einzeleffekte nicht auch einen unnennbaren Reiz haben, man denke nur an das zweite Thema des D-moll-Trios, aber doch liegt im ganzen Charakter ſeiner inhaltreichſten Gedanken eine Richtung auf Entwickelung, auf Weitergeſtaltung; dem reizendſten Thema eines Liedes ohne Worte wohnt ein Zug inne, ein Abgerundetes, formell Vollendetes aus ſich zu entwickeln, und wo der Zuhörer auch wirklich verweilen möchte, um in ruhigem Genießen einen Einzelgedanken zu verfolgen, führt Mendelsſohn den Genuß immer auf die Bahn des Denkens und des Bewunderns der geſchickten Verarbeitung und Weitergeſtaltung. Dies iſt die reine Schönheit der Form, in deren ungetrübter Glätte Mendelsſohn den größten Klaſſikern beizuzählen iſt; ja er ſteht zum Theil über einer nicht unbedeutenden Summe ihrer Schöpfungen. Man ſieht aber, gerade an Mendelsſohn, daß die Form nicht allein in ihrer Vollendung das Schöne erſchöpft, denn eben die tadelloſe Glätte derſelben iſt Urſache und Grund, weshalb nicht eine Idee durch Großartigkeit einmal hindurchbricht. Oder man kann auch umgekehrt aus einem Mangel an Gedankengröße die Glätte der Form erklärlich finden. Und dies ſtellt Mendelsſohn hinſichtlich der Gediegenheit ſeines Materials wieder tiefer als die großen Vorgänger. Der Inhalt ſeiner Gedanken iſt ſchwärmeriſche Innigkeit, duftige Romantik, weibliches Empfinden; die Form ſcheint ſich in ihrer eigenen Glätte kokettirend zu ſpiegeln und verjüngt ſich wirklich die Klaſſicität noch einmal in ihr, ſo iſt es eben nur in dem Sinne zu nehmen, als ſich die Ehrwürdigkeit der alten Anſchauungen überhaupt mit dem Geiſte

der Modernität aussöhnen läßt. Der antike Hauch fehlt, die Naturwüchsigkeit des Styles wird vermißt, eine aufgeregte Flüchtigkeit, eine Reizbarkeit des Empfindens treibt die Phantasie in eine Welt elfenhafter, zartgeistiger Gebilde voll Liebesromantik und graziöser Koketterie, und färbt oft mit leisem Anhauch auch ernste Stoffe, die eigentlich in ehrwürdigerem Dunkel und in einer Monotonie der Farbe gehalten sein wollen.

Die Mendelssohn'sche Klavierliteratur nimmt, dieser Charakteristik entsprechend, für den singenden Anschlag, sowie für eine unendlich fein perlende Geläufigkeit, eine sehr hohe Ausbildung in Anspruch. Ihr genialer Schöpfer selbst aber behauptet unter den Virtuosen mit den ersten Rang. Mit allem Glanz der Technik ausgestattet, verwendet er diese nur im Dienste der edelsten Inhaltlichkeit. In der Reproduktion der Klassiker ist er der objektivste Interpret der ganzen Neuzeit gewesen, und die Kunst der Improvisation erreicht in ihm eine seiner Vorbilder würdige Höhe.

Rob. Schumann macht in Folge seiner Werke den Anspruch, neben Mendelssohn genannt zu werden. Zwar raubt ihm ein mißgünstiges Geschick den Gebrauch der rechten Hand und versagt ihm die Aufnahme in die Reihe der eigentlichen Pianisten, aber seine Klavier-Kompositionen sind durch einen eigenthümlich geistreichen und romantischen Inhalt auf die Klavierspieler von epochemachendem Einfluß. Technisch nehmen sie die Erweiterungen der Modernität in Anspruch, bethätigen jedoch mehr die Ausübung hinsichtlich der Kraft, der Tonfülle und Spannweite, als der Feinheit in der Klangbildung einzelner Tonelemente, worin Mendelssohn und vorzugsweise Chopin von ausgezeichnetem Geschmack waren. Inhaltlich sind sie durch Erweiterung des Materiales, also durch Bereicherung neuer Effekte im Ausdruck beachtenswerth. Gehen sie darin auch nicht so weit in die Tiefe und entbehren sie namentlich der Styleinheit eines Chopin, erreichen sie andererseits nirgends die Formschönheit Men-

delssohn's, so bilden sie doch durch weiche Innigkeit, sowie durch die Färbung einer im Einzelnen charakteristisch treffenden Nüancirung des Ausdrucks, ein bedeutendes Gegengewicht gegen die sinnlichen und oberflächlich gehaltenen Richtungen der Salonmusik. Dieser Ausdruck erhebt sich auch in den finsteren, dunkleren Sphären des Gefühls oft zu treffender Wahrheit, ja oft zu erhabener Größe, zeichnet objektive Situationen und hellt das Zeitbewußtsein überhaupt über die Aufgabe auf, die im Weiterverfolgen der musikalischen Ausdrucksseite für die nächste Zukunft vorlag.

Auch Taubert verfolgt im Ganzen eine edle Richtung, hält sich jedoch nicht so consequent in derselben, wie die vorher Genannten, beweist auch nur in Einzelheiten eine ähnliche Begabung; um so werthvoller sind aber seine Leistungen als Klaviervirtuos in der Darstellung klassischer Meisterwerke. Mehr aber noch und ausschließlich fast ihrer Reproduktion sich widmend, ist die ausgezeichnete Pianistin Clara Schumann. Ihre allseitig gebildete, nur in den größeren Anschlagsfarben nicht die Vollendung der männlichen Modernität erreichende Technik wird von innerem Feuer und zutreffendem Verständniß für alle Arten der edleren Literatur geadelt, so daß ihr Vortrag darin die Bedeutung einer normalen Gültigkeit gewinnt. Nur in getragenen Sätzen erhebt sie sich nicht immer zu gleicher Höhe des Verständnisses.

Die Summe der zuletzt angeführten besseren Elemente hatte zur Folge, daß die reine Virtuosität vor dem Geschmacke des Publikums in Verfall gerieth und sich auslebte. Doch halten die neu auftauchenden Koryphäen des Klavierspiels die Technik auf einer ihrer Vorgänger würdigen Höhe. Ein Rückschritt wäre schon darum bedenklich, weil auch die gediegenste neue Klaviermusik die Errungenschaften jener Virtuosenperiode selten entbehren kann. Hans v. Bülow gebührt vor allem das Verdienst einer objektiven Vertretung der gesammten Klavierliteratur. Mit dem gediegensten Können aus-

gestattet, verschmäht er im Dienst einer selbstlosen Reproduktion den Effekt des Augenblicks. Der frühverstorbene Taufig überflügelte ihn jedoch bei weitem, sowohl was Plastik der Darstellung, als Zuverlässigkeit der Technik anlangt. Auch Ehrlich hält sich derselben Richtung zugewandt, welche über dem dargestellten Kunstwerk den darstellenden Künstler vergessen lassen möchte. Anders ist es bei Rubinstein. Indem er sich in seinem Spiel gänzlich der selbstthätigen Phantasie überläßt, hält er die eigene Persönlichkeit stets im Vordergrund. Der prinzipielle Gegensatz eines objektiven und subjektiven Vortrags, welcher sich bei der inneren Unbestimmtheit der Tonsprache zu allen Zeiten der musikalischen Reproduktion bemächtigen mußte, ist kaum je in solcher Schärfe zu Tage getreten, als bei dem gleichzeitigen öffentlichen Auftreten Taufig's und Rubinstein's.

Während der objektive Vortrag nur den Intentionen des Komponisten gerecht werden möchte, soweit sie theils vorgeschrieben sind, theils aus dem Zusammenhange erschlossen werden, ist es das Ziel der subjektiven Auffassungsweise, diejenige Empfindung zum Ausdruck zu bringen, welche ein Werk in dem Künstler je nach Naturell oder augenblicklicher Stimmung wachruft. Im letzteren Fall wirkt nicht allein das vorgeführte Werk; in ebenso hohem Grade wirkt vielmehr die in der Reproduktion produktive Persönlichkeit des Künstlers. Liegt der Schwerpunkt der objektiven Richtung in der Reflexion, so reizt die subjektive durch den Zauber der Unmittelbarkeit. Bemüht sich jene, ein Kunstwerk gleichsam zu einem Petrefakt zu machen, so bietet diese eine Neuschöpfung des Augenblicks.

Jede der beiden Kunstrichtungen hat selbstverständlich ihre Grenzen. Was den Objektivismus betrifft, so fragt es sich zunächst, wie weit eine genaue Kenntniß der Intention des Komponisten möglich ist. Aeußere Vortragsbezeichnungen genügen nicht. Es kann also nur der Totalcharakter des darzustellenden Werks maßgebend

sein. Aber wie viel Werke giebt es denn, deren Auffassung ganz unzweideutig ist? Selbst Beethoven'sche Sonaten, deren in sich geschlossener Organismus noch am ersten eine feste Tonsprache repräsentirt, lassen der Subjektivität des Spielers unendliche Freiheit. Werke, wie die chromatische Phantasie, sind vollends auf subjektive Elemente angewiesen. Dazu kommt noch eine andere Schwierigkeit, nämlich in der Einzelleistung des Augenblicks alle individuellen Regungen auszuschließen, und der Komposition stets eine passive Receptivität entgegenzubringen. Gewiß hat Taufig diese Selbstverleugnung auf eine nahezu ideale Höhe getrieben. Doch bot er auch den besten Beleg, daß die Verzichtleistung auf das persönliche Fühlen zu der höchsten Geistigkeit, der höchsten Plastik die höchste Kälte hinzubringt. — Das subjektive Vortragsprinzip hat ebenso seine Grenzen. Der reproducirende Künstler darf nicht stets produktiv sein, wenigstens nicht im Sinne jener improvisirenden Produktion, welche der Kunstleistung den Stempel eines momentanen Stimmungsergusses verleiht. Denn erstens giebt es zu viel Werke von so klar gezeichnetem Stimmungsleben, daß eine künstlerische Wiedergabe sich auf das klar zu Tage liegende beschränken muß; zweitens kann der Zusammenhang eine an sich mehrdeutige Partie recht gut in ein solches Licht stellen, daß eine Wiedergabe nach augenblicklicher Laune nur die Einheit des Styls gefährden würde. — Beide Kunstrichtungen gehen als gleichberechtigt neben einander her. Mag der eine Spieler immerhin subjektive Elemente ausschließen, wo er sie entbehren kann, mag der andere sie hervorkehren, wo es dem Kunstwerke keinen Zwang anthut. Was der eine durch den Vorzug überlegender Kritik gewinnt, wird der andere durch sympathische Unmittelbarkeit ersetzen. Der begrifflich recht wohl denkbare, praktisch aber enorm schwer innezuhaltende Mittelweg hat unter den jetzt concertirenden Heroen des Klavierspiels keinen Vertreter par excellence.

Was den heutigen Standpunkt des Klavierspiels anlangt, so

ist die Zahl der Pianisten, welche die gesammte Technik völlig beherrschen, derart gestiegen, daß die reine Virtuosität keine Lorbeern mehr ernten kann. Daß unsre Zeit in dieser Beziehung ein Epigonenthum ist, liegt wohl weniger an dem geringeren Grade der Virtuosität einzelner Spieler, als an der allgemeinen Verbreitung derselben. Die Wirksamkeit des Pianisten muß sich heutzutage auf das rein Musikalische werfen. Die Virtuosität als Selbstzweck ist abgelebt, sie ist einfach die conditio sine qua non.

Die schönste Technik im Dienste der schönsten Idee, dies ist Kunstbedürfniß, dies ist der höchste Zielpunkt, dem das Klavierspiel nachzustreben hat. — Damit sei aber nicht jener einseitigen, ethisirenden Anschauung, welche das Schöne nur in der höchsten Idee anerkennt, Vorschub geleistet. Dem Höchsten beständig das Wort reden, macht sich leicht des Irrthums verdächtig, als habe die Kunst nur den Inhalt der Moral; über diese vom ethischen Gesichtspunkte aus ehrenwerthe Meinung ist glücklicherweise das künstlerische Zeitbewußtsein hinausgeeilt. Auch das mehr im sinnlichen Reize enthaltene Schöne ist in den Umkreis des Klavierschönen aufzunehmen und unbedenklich die Ansicht mancher Theoretiker abzulehnen, welche, sich auf Beethoven's Vorgang stützend, die technischen Errungenschaften der letzten Zeit anfeinden. Das Klavierspiel hat verschiedene Potenzen der Schönheit, es hieße aber in die Rechte der Schönheitswissenschaft gewaltsam eingreifen, wollte man um des höchsten Grades willen die übrigen unbeachtet lassen.

So besteht also die Aufgabe der gegenwärtigen Klavierästhetik darin, die verschiedenen Formen des Schönen, jede ihrem Begriffe und ihrem Rechte gemäß, zu entwickeln und im Umfange aller erst die Idee in ihrer Vollkommenheit nachzuweisen. Daß mit Vorliebe auf den höchsten Inhalt die Betonung gelegt wird, liegt in der Natur der Sache. Aber gerade weil der letztere sich nur auf Grund der vorangehenden entwickelt, sind diese nicht zu übersehen.

Ohne Zweifel verwirklicht die Erkenntniß heutiger Musikbildung in der Praxis die eben aufgestellten Grundsätze; so weit wenigstens die durch öffentliche Kundwerdung am meisten im Vordergrunde der Gegenwart Zeugniß ablegenden Schulen einiger Heroenmeister ein Urtheil gestatten, wird der Schönheitsidee in ihrem ganzen Umfange Genüge getragen.

Und was die Praxis auf diese Weise erschaut, empirisch treu zu sammeln, zu beschreiben und in die Form eines geordneten Systems zu bringen, sei die Aufgabe des weiteren Theiles dieser Schrift.

Drittes Kapitel.

Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen und Schriften über Klavierspiel.

Die Geschichte des praktischen Klavierspiels, wie sie im Vorhergehenden zusammengefaßt wurde, verlangt zur Ergänzung einen Ueberblick über die von den Meistern und Lehrern schriftlich niedergelegten Methoden. Theorie und Praxis gehören Eins zum Andern, jede dient zur Bestätigung der anderen, und die Erkenntniß beider *vereinigt* giebt erst das vollkommene geschichtliche Bild. Dieser Umstand möge die Stellung dieses Kapitels innerhalb des *allgemeinen* Theiles der Klavierästhetik rechtfertigen — diese Rechtfertigung ist deshalb aber namhaft zu machen, weil ein näheres Eingehen in so manches Detail auch eine Anreihung des Kapitels an die besondere Ausführung der Lehrmethode im zweiten Theile natürlich erscheinen läßt. Indeß ist dieses Detail wieder nicht ausführlich genug, so daß das geschichtliche Interesse das methodische doch überwiegt. Diesen ganzen Abschnitt aber dem Werke überhaupt vorauszuschicken und ihn vielleicht mit der Ueberschrift: „Angabe der Quellen“

zu verſehen, ſchien deshalb unzuläſſig, weil das methodiſche Syſtem des zweiten Theiles eine ſelbſtſtändigere und unabhängigere Stellung einnehmen muß, als eine rein hiſtoriſche Darſtellung ihren Quellen gegenüber nöthig hat. Ueberdem wird ein ſolches Vorausſchicken durch den kritiſchen Gehalt eben ſo abgelehnt, wie die Unterbringung unter den zweiten praktiſchen Theil durch die Beſchränkung der detaillirten Ausführung.

Die methodiſchen Werke der länger und der nächſt vergangenen Zeit haben natürlich einen verſchiedenen Werth. Man muß äſthetiſches Leben in der Theorie von dem in der Praxis unterſcheiden. Ein Theil der großen Meiſter des Spiels war ſchriftſtelleriſcher Darſtellung entweder nicht geneigt oder nicht gewachſen. Beides läßt ſich aus einer gewiſſen Trockenheit reflexiver Betrachtungen erklären, die dem lebensvollen Ausathmen künſtleriſcher Productivität gegenüber eine ſtrenge und ernſte Abſtraction ſein muß, zu der ſich die an unmittelbares Genießen gewöhnte Lebenskraft nicht immer entſchließt. Somit fehlen von einem Theile der bedeutendſten Gewährsmänner Aufſchlüſſe, und es muß den Darſtellungen der Zeitgenoſſen das Vertrauen geſchenkt werden, daß ſie mit gewiſſenhafter Treue und dem nöthigen Scharfſinn die Theorie aus den Erſcheinungen der künſtleriſchen Praxis abgenommen haben. Aber auch dieſe Darſtellungen ſtehen auf ſehr verſchiedenen Standpunkten, und muß hier in Rückſicht auf die äſthetiſche Anſchauung wiederum der geſchichtlichen Mittheilung eine ähnliche Einſchränkung auferlegt werden, wie im vorigen Kapitel. Es werden aus der großen Zahl von Schulen und Lehrbüchern nur diejenigen namhaft zu machen ſein, die in Form und Material bedeutſam und ſelbſtſtändig erſcheinen, oder wenigſtens von wirklichen Künſtlern herrühren, deren Mittheilung in ſolchem Falle zunächſt zu berückſichtigen iſt. Die große Zahl der Schriften, welche, durch keine abſonderliche Selbſtſtändigkeit hervortretend, ſich nur an die Hauptwerke anlehnen, und in Wiederholungen oder Ausfüh-

rungen von unnöthiger Breite oder ungenügender Kürze bestehen, wurden im Folgenden übergangen.

Daß die Hauptwerke unwillkührlich in Etwas den Einfluß von Quellen auf die im nächsten Theile gegebene Ausführung ausgeübt haben und ausüben mußten, liegt in der Natur der Sache, wären sie auch nur zur Bestätigung eigener Erfahrungen des Verfassers zu Rathe gezogen worden; überdem steht jede Erkenntniß auf historischem Grunde. Mehr aber wurde doch die praktische Anschauung des Meisterhaften, sowie die auf den Unterricht gerichteten und in das eigene Spiel sich anatomisch vertiefenden Beobachtungen dabei zu Grunde gelegt, und müssen, wenn einmal von Quellen die Rede ist, hauptsächlich hervorgehoben werden. Was nebenbei dem ganzen Umkreise aller im Folgenden aufgeführten Schriften fehlt, ist die Zurückführung der Regeln auf die Einheit ästhetischen Gesetzes; so reichhaltig das Material von der Empirie angehäuft wurde, so trägt es mehr oder weniger eine sporadische Form, oder wo es vollständiger vorliegt, den Charakter reiner Erfahrungswissenschaft an sich. Daß der nächste Fortschritt das Viele auch hier zur Einheit der Idee erheben und den Schein der praktischen Willkühr auf Kunstgesetze zurückführen muß, liegt im Bedürfnisse der Zeitanforderungen, und in diesem Versuche dürfte das Element liegen, das als ein neues die nachfolgenden Abhandlungen gegen die jetzt unmittelbar folgenden Quellen abzeichnet.

Die von Forkel angeführten Quellen aus älterer Zeit beginnen mit einem Werke von Doni (Giov. Batista, geb. 1616) und schließen mit einem von Rellstab (Joh. Carl Friedrich): „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend." Berlin, 1790. Unter diesen sind drei die bedeutendsten, und die Darlegung ihres Inhaltes macht ein Eingehen auf die übrigen entbehrlich. Diese sind

von C. Ph. E. Bach, Marpurg und Türk. Aber auch unter diesen macht das Werk von Türk den meisten Anspruch auf genauere Bekanntschaft. Ist Bach's berühmter „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" in Hinsicht auf Originalität und schon als das erste gediegenere Werk dieser Art beachtungswerther, so faßt das Türk'sche Lehrbuch die Resultate desselben, sowie die Marpurgischen Erfahrungen doch mehr zusammen, ordnet und bereichert dieselben und verlangt, obschon nicht so epochemachend in Hinsicht der Ursprünglichkeit, von allen alten Schulwerken die genaueste Kenntnißnahme. Deshalb sei es gestattet, kritischer und kürzer über die ersten beiden Werke zu berichten und nur den Inhalt der Türk'schen Klavierschule etwas ausführlicher mitzutheilen.

Karl Philipp Emanuel Bach's „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen"

ist 1753 zuerst, 1759 in der zweiten Auflage, hierauf erneuert 1782 und 1787, zuletzt in einer von Gustav Schilling revidirten, aber nicht zu rechtfertigenden Art neu behandelt erschienen. Haydn sagte von diesem Buche, daß es für alle Zeiten die Schule aller Schulen sei und bleiben werde; Clementi bekennt, daß er Alles was er kann und wisse, seine neue Spielart, Applicatur, seinen sogenannten neuen Styl nur diesem Buche verdanke. Gerber's Lexicon nennt es das einzige klassische Werk in seiner Art, auch Neuere wie Fink und der zuletzt genannte Herausgeber desselben legen ein großes Gewicht darauf. — Es liegt indeß sein Hauptinteresse in der historischen Bedeutung, und unbegreiflich bleibt es, wie die letzte Ausgabe es unternehmen konnte, ein seinem absoluten Inhalte nach unserer Zeit nicht mehr genügendes Werk seines historischen Schmuckes zu berauben, es unvollständig und im Gewande unserer Zeit dem Publikum vorzulegen. Sein Hauptverdienst liegt darin, daß es zum ersten Male in geistvollerer Weise die praktischen Erscheinungen damaligen Klavierspieles einer theoretischen Analyse unter-

wirft. Was ihm aber fehlt, ist systematische Gliederung, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes und die Unterbringung desselben unter einheitliche ästhetische Gesetze. Es waltet eine beinahe aphoristische Form vor, und großentheils wird das zur Sprache gebracht, was *nicht* sein soll. Diese Umschweife konnten durch ein positiv gehaltenes System umgangen werden.

Das Werk zerfällt in zwei Haupttheile, wovon der erste das praktische Klavierspiel, der zweite die Lehre der Begleitung, der freien Phantasie und der Harmonie behandelt. Man sieht schon aus diesen Ueberschriften, daß der Inhalt nicht einheitlich zusammengehört, daß Stoffe von allgemeinerer und speciellerer Bedeutung willkührlich aneinander gereiht sind. Als Accompagnateur Friedrichs des Großen legte der Verfasser auf die Begleitung ein Gewicht, welches im Interesse einer Klavierschule viel zu weit ausgeführt ist. Die Harmonie gehört der Kompositionslehre, die Improvisation ebenso; die wissenschaftliche Abgrenzung ist mithin in Verwirrung gebracht. — Das Hauptgewicht fällt auf den *ersten* Theil, und dieser giebt folgende Abschnitte: 1) von der Fingersetzung; 2) von den Manieren; 3) vom Vortrage.

Was in diesem Theile gesagt wird, ist allerdings wahr und richtig, und bestätigt das im ersten Kapitel von der Spielweise Seb. Bach's Bemerkte, daß nämlich die Natur der Hand in harmonischer Bethätigung ihrer Kräfte hier zum ersten Male erkannt ist, und dies in einer so treffenden Weise, daß es für alle Zeiten des Klavierspiels gültig bleibt. Nur ist es nicht vollständig, indem es den Spielorganismus auf die Finger allein beschränkt, und einen Theil ihrer Fähigkeiten, der sich auf die Tonbildung unserer Instrumente bezieht, unberücksichtigt lassen mußte. Auf andere Dinge, die heute zu den Elementen gehören, auf die Anwendung des Daumens z. B., wird wieder zu großes Gewicht gelegt. — Im Ganzen herrscht hier, wie auch noch in der Schule von Türk, das Prinzip des Theoreti-

firens in Dingen, die rein dem mechanischen Instinkt angehören, viel zu sehr. Der Czerny'sche Standpunkt hat hier das Richtige getroffen, und Alles, was der Mechanik angehört, durch zahllose Uebungen und das Prinzip der immer wiederkehrenden Repetition anzueignen gestrebt. Dieser Weg ist offenbar viel dankbarer, und macht die Mühe, die Fingersetzung z. B. für alle möglichen Fälle in Regeln zu fassen — ein Unternehmen was beiläufig niemals vollständig gelingt — überflüssig. Die Applicatur ist auf ein einziges Grundprinzip zurückzuführen, und weder in Bach's noch in Türk's bei weitem noch ausführlicheren Theorien ist die Behandlung übersichtlich, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu weitschweifig ist.

Das zweite Kapitel behandelt die Manieren, d. h. die mannigfachen Arten der meist in klein gedruckten Noten, oder bestimmten Zeichen angedeuteten Verzierungen, welche in der älteren Literatur, theils aus Geschmack, theils um dem dürftigen Tone der Instrumente in anderer Weise zu Hülfe zu kommen, sehr gebräuchlich waren, und glücklicherweise großentheils heut außer Cours gesetzt sind. Der kompositorische Geist hat ganz andere Dinge in so sorgfältige Erwägung zu ziehen. Dieses nur in historischem Sinne interessante Kapitel wird bei Gelegenheit der Türk'schen Schule genauere Mittheilung erfahren.

Endlich kommt die Lehre vom Vortrage. Die letztere hängt wesentlich von der ästhetischen Anschauung und von der Kenntnißnahme einer bedeutenden Literatur ab, beides Vortheile, deren die damalige Zeit nicht genügend theilhaftig sein konnte. Deshalb ist auch in diesem Theile das Werk nicht tief und umfassend genug, wenngleich die Richtigkeit des auf das Allgemeine sich Beziehenden hervorgehoben werden muß.

So sagt Bach z. B., der gute Vortrag besteht darin, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte dem Gehör wahrnehmbar zu machen. Er führt an, die Musik enthielte eine Menge Affekte

und Empfindungen, der Spieler müsse sie alle in sich selbst tragen, müsse mit gerührt sein, und demgemäß seinen Vortrag einrichten. Dies trifft offenbar die Sache nur von ihrer allgemeinsten Seite, nämlich die materiellen Vorbedingungen, die unmittelbare nähere Erfassung bleibt aber aus. Es wird nicht tief genug in die hier sich ergebenden Unterschiede der Idee eingegangen, auch werden die Mittel des Vortrags nur von ihrer äußerlichen Seite namhaft gemacht, nämlich als: Stärke und Schwäche der Töne, ihr Accent, Schnellen, Schwellen, Ziehen, Stoßen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Diese auf Aeußerlichkeiten im Anschlag gehenden Unterschiede mußten näher ausgeführt und ihr Zusammenhang mit inhaltlichen Elementen nachgewiesen werden. Im Ganzen kommt die Hauptsache auf die allgemeine Phrase hinaus, es müsse Alles recht rund und geschmackvoll klingen, man müsse gute Musik hören — eine Regel, die in Ermangelung genauerer Angabe von den meisten nachbachischen Autoren wiederholt wird.

Gehören nun solche Aussprüche, sowie der Mangel ordnender Uebersicht in der Aufstellung von allerhand Regeln (z. B. §. 16, 17, 18) zu den Unvollkommenheiten dieses Werkes, so erhebt sich doch andererseits die Fülle seines Materials überhaupt, sowie die Grundanschauung, der Spieler müsse auch theoretisch gebildet, Improvisator und Generalbaßspieler sein, über das historische Interesse, und müßte ihm in diesem Punkte wenigstens einen größeren Einfluß auf unsere Zeit von Rechtswegen sichern, als es in Wirklichkeit der Fall zu sein scheint. Wir gehen über zu

Friedrich Wilhelm Marpurg's „Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen." 1765.

Hätte sich Türk's Schule nicht mit den Resultaten dieses kleinen, aber methodisch abgefaßten Werkchens bereichert, so würde eine genauere Bekanntschaft damit sehr lohnend sein. Aber die Regeln

über Fingersatz und über Manieren, die hier zunächst der gewöhnlichen Ausbreitung über allerhand Elemente den Hauptinhalt bilden, finden sich in dem oben genannten Werke des Nachfolgers mit aufgenommen, und da sie sogleich bei Gelegenheit desselben zur Sprache kommen, so mag es genügen, das Recht der Autorschaft für Marpurg hierbei in Erwähnung zu bringen. — Nur ein sehr wichtiger, in neuerer Zeit erst wieder recht wesentlich hervorgehobener Punkt verdient als höchst beachtungswerth auf das Verdienst dieses Werkchens zurückgeführt zu werden. Er betrifft die technischen Elemente. Marpurg verlangt, daß die Nerven beim Spiel ganz schlaff gehalten werden, und die Finger in dem Gefühle einer solchen Freiheit zu lassen sind, als ob sie gar nichts mit dem Spiele zu thun hätten. Dieser allerdings nicht präcis ausgedrückte Wink verräth einen tiefen Einblick in die mechanischen Bedingungen des Spieles, und wir werden später darüber Genaueres mittheilen. — Betreffs sonstiger Aeußerlichkeiten ist es von Interesse, daß der Verfasser den Sitz am Klavier als 6—10 Zoll weit, je nach der Größe des Spielenden, bestimmt, und verlangt, daß der untere Theil des Ellbogens mit dem Handgelenk und den Fingerspitzen in horizontaler Linie gehalten werde. — Das Hauptwerk unter den älteren Schulen ist nun das mehrfach erwähnte, nämlich:

Daniel Gottlob Türk's „Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen." 1789. In einer neuen Auflage 1802.

Der Inhalt dieses Werkes ist in möglichst gedrängter Uebersicht folgender. Die Einleitung enthält eine Aufzählung aller Arten von Tasteninstrumenten, wobei Guido von Arezzo als der Erfinder des Klaviers oder Klavichordes bezeichnet wird. — Die Haltung des Spielers wird etwas anders als bei Marpurg angegeben, nämlich die Entfernung von der Tastatur 10—14 Zoll. Die Hände sollen einige Zoll tiefer sein als der Ellbogen; der Mittelfinger wird

eingebogen, der Daumen gerade aus, der fünfte je nach Bedürfniß ausgestreckt oder gekrümmt gehalten. (Man vergleiche diese Regel mit der Angabe Marpurg's und mit der Handstellung Seb. Bach's, die im zweiten Kapitel beschrieben wurde.) Die Finger dürfen nicht zu nahe beisammen stehen, sie allein sollen spielen, der übrige Theil ruhig sein, nur bei Sprüngen findet eine kleine Bewegung der Hände und Arme statt. Außerdem müssen die Hände so wenig wie möglich einwärts gehalten werden, und beim Staccato nicht minder als beim Legato in gleicher Höhe über der Tastatur verharren. Besondere Berücksichtigung verlangen der vierte und fünfte Finger, die strengste Bindung ist stets zu beobachten. — Außerdem darf die Haltung des Spielers nicht gekrümmt sein, und die Füße müssen fest aufstehen.

Mit Uebergehung einiger allgemeiner Winke über das Studium wenden wir uns sofort zur eigentlichen Ausführung der Lehrmethode. Das erste Kapitel behandelt die gewöhnlichen Elemente, das zweite den Takt. — Die Kunst, den Takt zu lehren, ist eine noch heut zu Tage nicht erschöpfte Frage, und beachtenswerth ist das, was Türk darüber sagt: „Das Takthalten ist wichtiger als die Ausbildung der Geläufigkeit. Zu seiner Vorübung soll der Schüler den Takt schlagen, während der Lehrer spielt. Vorausgesetzt wird aber einige Fertigkeit in der Notenkenntniß. Zuerst spiele der Schüler lauter gleich lange Noten mit einer Hand, sodann von verschiedener Gattung, wobei der Lehrer den Baß übernimmt, drittens mit beiden Händen erst gleich lange, sodann verschiedene Notenarten. Die Eintheilung kleinerer Noten ist schwerer; ein festes Eintreten der Taktanfänge ist zwar ein nöthiges, aber nicht ausreichendes Kennzeichen, und muß die Genauigkeit bis ins Einzelne gehen. Die schwierigen Fälle im Zusammenspiel ungleicher Notengattungen sind im Anfang noch zu umgehen. Das laute Zählen des Schülers ist dabei nützlich, kann später erst weggelassen werden, muß aber in schwierigen Fällen

immer wieder eintreten. Im Ganzen legt Türk auf das laute Zählen nicht genug Gewicht.

Hierauf folgt ein Abschnitt über die Bewegung und den Charakter eines Tonstücks. Absolut genommen, läßt sich die Geschwindigkeit nicht genau bestimmen; interessant ist die dabei mitgetheilte Notiz von Quantz, welcher für jeden halben Takt eines allegro assai die Schnelligkeit eines Pulsschlages festsetzt, im Allegro den Gang eines Viertels, im adagio cantabile den eines Achtels, im adagio assai die Dauer eines halben Achtels auf einen Pulsschlag nimmt. Tonstücke im alla breve-Takt sollen aber auf jeden Pulsschlag einen ganzen Takt bringen.

Nachdem im dritten Kapitel die theoretischen und terminologischen Elemente abgehandelt werden, folgt im vierten eine sehr ausführliche Beschreibung der Fingersetzung. — Dieselbe ist durch die klare Einsicht in das Wesen der Hand sehr beachtungswerth, und findet sich, Czerny's Schule ausgenommen, nirgends in solcher Genauigkeit wieder. Wie bei Bach's Werke bereits bemerkt wurde, ist eine Ausführung im Detail, theoretisch genommen, nicht möglich, und wir enthalten uns bei der Mittheilung dieses nicht unwichtigen Kapitels der ins Einzelne sehr weit eindringenden Angaben Türk's. Wichtiger sind folgende allgemeine Prinzipien.

Die bequemste Fingersetzung ist die beste, d. h. diejenige, wobei die Hand am ruhigsten bleiben kann. Diese Bequemlichkeit beruht aber auf der Natur der Sache, nicht auf unüberlegt angeeigneten Gewohnheiten. Der Fingersatz muß immer mit Rücksicht auf die Folge der nächst kommenden Noten eingerichtet werden.

Nach diesen ganz allgemeinen Grundsätzen ergeben sich folgende zehn Hauptregeln:

1) Der fünfte Finger und Daumen werden nur im Nothfalle auf eine Obertaste gesetzt, z. B. bei Sprüngen, Spannungen, oder wenn der höchste Ton in der rechten Hand (für die linke gilt

allemal die entgegengesetzte Bestimmung) den Eintritt des fünften bequem erscheinen läßt.

2) Man darf nicht mit einem Finger hinter einander zwei Tasten bespielen. Nur bei Pausen und beim Staccato ergeben sich Ausnahmen.

3) Wenn bei aufwärts fortschreitenden Stellen die Finger der rechten Hand nicht ausreichen, setzt man den Daumen unter, „man steckt, biegt oder zieht ihn herunter, man läßt ihn gleichsam unvermerkt unter den andern Finger kriechen.“ Ein Untersetzen unter den fünften ist nicht erlaubt.

4) Reichen bei abwärts gehenden Stellen die Finger nicht aus, so setzt man längere Finger über den Daumen, nur nicht den fünften, besonders nicht wenn der Daumen auf einer Obertaste steht. Man kann auch den dritten über den vierten, vierten über den fünften, dritten über den fünften setzen, vorausgesetzt, daß der kürzere Finger nicht auf einer Obertaste steht. Im äußersten Nothfalle setzt man auch 3 über 2*), oder gar einen kürzeren Finger über einen längeren.

5) Den Daumen setzt man gern vor oder nach einer Obertaste ein.

6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, bei stufenweisen Tonfolgen.

7) Oft muß man, dieser Regel entgegen, außer der Reihe einen Finger einsetzen, z. B. 5 neben 2.

8) Bei Intervallen, die größer als eine Secunde sind, läßt man so viel Finger ungebraucht, als Noten übersprungen werden, z. B. bei einer Terz einen Finger; doch kommen auch Ausnahmen vor.

9) Bei schnell wiederholten Tönen wechselt man mit den Fingern ab, der fünfte wird meist ausgelassen.

---

*) Die Zahlen bedeuten die entsprechenden Finger.

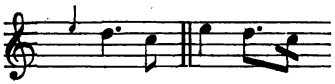
10) Häufig müssen zwei oder mehrere Finger auf einer Taste sich ablösen, ohne dieselbe wieder anzuschlagen.

Nach diesen Regeln wird der Fingersatz für eine große Menge besonderer Fälle im Einzelnen noch weiter ausgeführt. Zunächst für die Tonleiter, wo unter andern für C-dur noch der Fingersatz 2 3 4 3 4 3 4, also nach alten Regeln, angeführt wird. Hierauf folgen Doppelgriffe, in genauer Folge von der Secunde an bis zu Nonen und Decimen; diesen schließen sich drei-, vier-, fünfstimmige Griffe an, und der letzte Abschnitt behandelt das Ueberschlagen der Hände, sowie die Vertheilung der Stimmen im polyphonen Spiel unter die beiden Hände.

In den nächstfolgenden Kapiteln folgt nun die dem älteren Klavierspiel so wichtige Lehre von den Verzierungen und Manieren, und da dieselben in keiner der späteren Schulen so ausführlich wieder behandelt werden, so folgt hier ein kurzer Ueberblick.

Das fünfte Kapitel umfaßt die Vor- und Nachschläge. Jeder Ton, so heißt es, welcher zur Verzierung der Melodie eine Zeit lang an der Stelle der unmittelbar darauf folgenden Note angebracht ist, heißt Vorschlag. Seine Geltung wird von dem Haupttone abgezogen. Man bedient sich dieser Verzierungen, um dadurch mehr Zusammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit in den Gesang zu bringen und die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfacher zu gestalten.

Die langen Vorschläge. Hier bekommt der Vorschlag den halben Werth der Hauptnote, wenn diese in zwei gleiche Theile getheilt werden kann, und muß auch demgemäß sein Werth so bezeichnet werden, obwohl manche Komponisten dies nicht thun. Quantz schreibt z. B. immer nur ein Achtel. — Bei einer punktirten dreitheiligen Note erhält der Vorschlag zwei Drittheile, bei langsamen affektvollen Stellen wird der Punkt noch um die Hälfte verlängert, z. B.



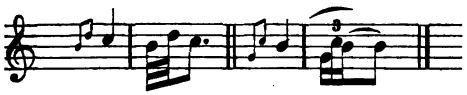
(In sämmtlichen Beispielen folgt die Art der Ausführung unmittelbar hinterher.) Der Vorschlag bekommt die volle Geltung der Hauptnote, wenn an diese eine gleich hohe gebunden ist. Soll er mehr als die Hälfte der letzteren bekommen, so wird er punktirt. Hinsichtlich des Vortrags ist zu bemerken, daß der Vorschlag stärker als die Hauptnote gespielt werden muß. Die letztere wird schwach abgezogen. Türk führt dabei an, daß Ph. E. Bach, Marpurg und Agricola gerade das Gegentheil verlangen, Leopold Mozart aber seiner Ansicht beipflichte.

Die kurzen Vorschläge. Die Bezeichnung derselben durch einen kleinen Strich mitten durch die Fahne der Note erwähnt der Verfasser erst in der zweiten Ausgabe als eine neu auftauchende Schreibweise. In der ersten Ausgabe ist ihm diese noch unbekannt. Das hier sonst Mitgetheilte darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, ebenso das über die Nachschläge, die umgekehrt in die Zeit der vorhergehenden Note fallen. — Wichtiger ist das

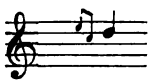
Sechste Kapitel von den wesentlichen Manieren. Diese sollen den Tönen mehr Nachdruck geben, die Melodie verschönern, den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen verstärken, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit Licht und Schatten in ein Tonstück bringen. Es giebt wesentliche und zufällige Manieren; diese werden theils vom Komponisten vorgeschrieben, theils vom Spieler erfunden, jene nur vom Komponisten angegeben. In der Wahl der Manieren hüte man sich ja vor Ueberhäufung, und wenn man sie anwendet, geschehe dies dem Charakter des Tonstücks gemäß. So dürfen z. B. in einem Largo mesto keine Triller, Mordenten, Schneller vorkommen, sondern lieber punktirte Anschläge, lange Schleifer, Vorschläge. Das Tempo der Manieren richtet sich

nach dem des Tonstückes. Man wechsele, um Einförmigkeit zu vermeiden, mit den Manieren ab. Bei längeren Noten stehen zweckmäßiger größere Manieren als bei kürzeren. Alle wesentlichen Manieren, die durch kleine Noten ausgeschrieben sind, werden in der Zeit der Hauptnote eingesetzt, und ihr Werth von dieser abgezogen. Es folgen nun näher:

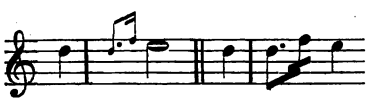
1) Der Anschlag. Er entsteht, wenn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten, einer von oben angebracht sind. Man unterscheidet den kurzen und den langen Anschlag. Beim kurzen ist die zweite Note die Secunde von oben, die erste verändert ihren Ort; ihr Vortrag ist nach Bach, Agricola, L. Mozart, Hiller schwächer als die Hauptnote



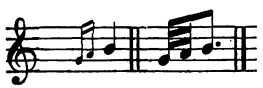
Es giebt auch umgekehrte Anschläge



Der lange oder punktirte Anschlag hat einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen Vorschlag. Er kommt im langsamen Tempo vor und wird langsam ausgeführt. Für die Hauptnote bleibt oft nur der kleinste Theil ihres Werthes übrig.

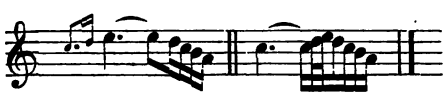


2) Der Schleifer. Dieser besteht unabänderlich bloß aus stufenweis auf einander folgenden Vorschlägen

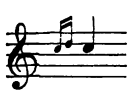


Es giebt kurze unpunktirte, oder lange punktirte. Die Anwendung der letzteren ist ganz ähnlich wie bei dem Anschlage. Der punktirte Ton ist stark, die andern schwach

Oft bekommt die Hauptnote nur einen sehr kleinen Theil ihres Werthes. Ist sie an eine gleich hohe gebunden, so erhält der Schleifer ihren ganzen Werth



3) Der Schneller besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst, und dessen Secunde, und wird sehr schnell vorgetragen

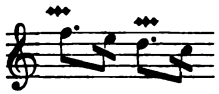


Hierauf folgen die wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden, zunächst also alle Arten

Triller. 1) Zuvörderst der Triller ohne Nachschlag. Dieser fängt nach Türk immer mit dem Hülfstone an. Hummel erst stellt die Regel so, daß er mit dem Haupttone beginnt. Er wird gewöhnlich da angebracht, wo der schnellere Fluß der Bewegung keinen Nachschlag gestattet. Das Zeichen ist tr. oder ~~~, bei längeren Stellen ~~~~~ ꝛc.

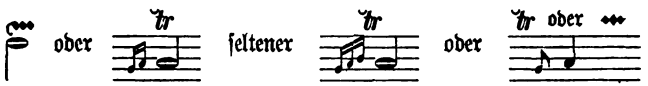
2) Der Triller mit dem Nachschlage. Der letztere wird entweder ausgeschrieben oder mit einem Häkchen angedeutet ~~~. Er wird in gleichem Tempo mit dem Triller gespielt, oder noch schneller. Nur bei Fermaten und Cadenzen kann er langsam gehen.

Wenn nach einem Triller über punktirten Noten eine einzelne Note folgt, so vertritt sie den Nachschlag, und derselbe bleibt weg. Z. B.

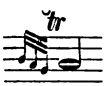


Die fremden Versetzungszeichen werden über dem Trillerzeichen bemerkt. Trillerketten und kurze Triller im Flusse von Triolen erhalten keinen Nachschlag.

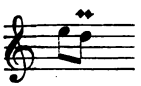
3) Der Triller mit dem Zusatze von unten entsteht, wenn der Triller vorn einen Zusatz von zwei Vorschlägen erhält, nämlich einen Ton unter und einen auf der Stufe der Hauptnote. Er wird auf folgende Weise bezeichnet:



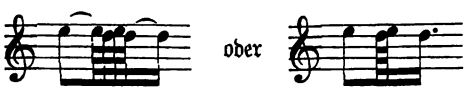
4) Der Triller mit dem Zusatze von oben oder



5) Der Pralltriller

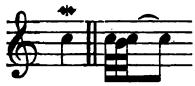


wird so ausgeführt

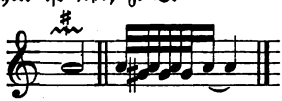


Ganz ähnliche Bedeutung hat das Zeichen wie bei den vorigen Trillerarten, wenn es ein Häkchen vorn von oben oder unten, oder am Ende erhält

6) Der Mordent ist ganz ähnlich wie der Pralltriller, nur fängt er mit der Hauptnote an und nimmt die untere Note zu Hülfe. Das Zeichen und die Ausführung sind also:

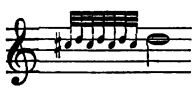


Dies ist der kurze Mordent. Es giebt aber auch einen langen; derselbe kann nur bei etwas länger ausgehaltenen Tönen vorkommen. Der Hülfston wird dabei mindestens zwei Mal angeschlagen, bei längeren Noten mehrmals, doch darf er nicht wie beim Triller die Dauer der Hauptnote ganz, sondern höchstens bis zur Hälfte ausfüllen. Sein Zeichen ist ~~, z. B.



7) Der Zusammenschlag. Hierbei werden zwei Tasten zugleich angeschlagen, von der tieferen aber der Finger sogleich wieder abgezogen. Da diese Manier einige Härte im Klange hat, so kann man sich ihrer nur bei feurigen, trotzigen Stellen bedienen. Bei mehrstimmigen Griffen wird durch einen Strich unter derjenigen Note, die diese Manier erhalten soll, der untere Ton angedeutet.

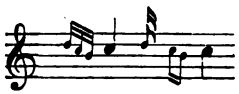
8) Das Battement unterscheidet sich von dem Mordent nur dadurch, daß hier der Hülfston anfängt



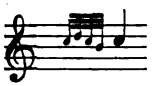
Es hat kein eigenes Zeichen und wird in kleinen Noten ausgeschrieben.

9) Der Doppelschlag. Dieser ist eine der schönsten und brauchbarsten Manieren. Es giebt folgende vier Arten:

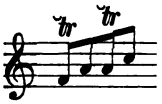
a) Der Doppelschlag allein, dieser wird durch die Zeichen ∾ ƨ ∾ auch durch kleine Noten ausgedrückt



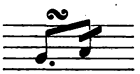
Seine Ausführung durch vier Noten



ist unrichtig. Manche Komponisten schreiben das Zeichen des Trillers auch in dieser Bedeutung; man erkennt dies, wenn wegen des schnellen Notenflusses der letztere nicht ausführbar ist, z. B.



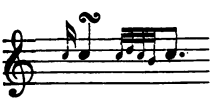
Steht das Zeichen ∾ rechts von der Note oder über einem Punkte, so wird der Doppelschlag später, kurz vor der folgenden Note gespielt. — Neben einer punktirten Note wird der vierte Ton des Doppelschlags gerade auf dem Punkte gespielt, z. B.



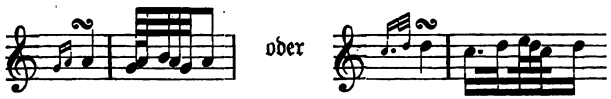
wird so ausgeführt;

Der umgekehrte Doppelschlag hat das Zeichen ∽

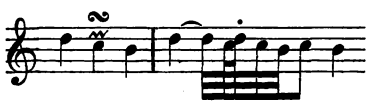
b) Der geschnellte Doppelschlag, auch Rolle genannt, erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst



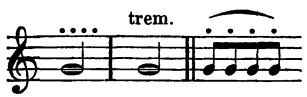
c) Der Doppelſchlag mit dem Zuſatze von unten iſt ein Schleifer mit einem Doppelſchlage und es giebt analog dem Schleifer kurze und lange punktirte Doppelſchläge



d) Der prallende Doppelſchlag iſt ein Pralltriller mit einem Nachſchlage. Die beiden erſten Töne werden ſehr ſchnell, die beiden anderen etwas langſamer geſpielt, aber doch ſo, daß die Hauptnote die Hälfte ihres Werthes behält



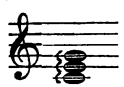
10) Die Bebung. Dieſe auf den ſpäter üblichen Inſtrumenten nicht ausführbare Manier konnte nur auf dem Klavier herausgebracht werden. Sie wurde entweder durch Punkte oder das Wort tremolo bezeichnet. Der Finger blieb während der ganzen Geltung der Note auf der Taſte ſtehen, ſuchte den Ton aber durch mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verſtärken.



Auch wurde folgendes Zeichen gebraucht

oder ſtatt der Striche ~~~~

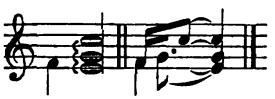
11) Das Arpeggio



Die Bedeutung ist bekannt. Damit bei langen Accorden nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Accorde mehrmals auf verschiedene Weise brechen

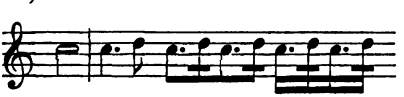
(Diese Manier ist heut zu Tage nicht mehr gebräuchlich.)

Steht bei einem zu arpeggirenden Accorde vor irgend einer Stimme ein langer Vorschlag, so wird in den übrigen Stimmen sogleich, also noch während des Vorschlags weiter arpeggirt.



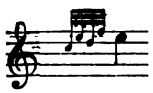
Bei kurzen Vorschlägen wird die Ausführung so gemacht:

12) Der Zurückschlag besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones mit der darüber liegenden Secunde. Der vorgeschriebene Ton hat eine längere Dauer als der zweite. Diese Manier wird besonders als Einleitung vor Schlußtrillern gebraucht



Siebentes Kapitel. Von den willkührlichen Manieren. Dies sind: 1) Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann, die vom Spieler hinzugefügt werden. 2) Verzierungen oder Fermaten, nebst den Uebergängen der-

selben. 3) Die sogenannten verzierten Cadenzen. Der Komponist schreibt diese Manieren auch wohl selbst aus. Die Anzahl ihrer Noten ist verschieden. Sind es wenige vor einer Hauptnote stehende, so fallen sie in die Zeit derselben, z. B.



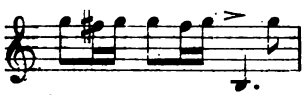
sind es viele, so stehen sie meist hinter einer Hauptnote, und werden in die Zeit derselben mit eingerechnet. Die vom Spieler selbst erfundenen müssen dem Charakter des Stückes angemessen sein, und müssen im Ganzen mit Sparsamkeit angebracht werden. Es werden entweder Noten zugesetzt oder die vorhandenen verändert, und zwar geschieht dies bei der Wiederkehr derselben Stellen. Doch kann solche Wiederkehr auch durch andere Mittel Abwechselung erhalten, z. B. durch Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen und Tragen der Töne u. s. w.

Aehnliches sagt der Verfasser über die Verzierungen der Fermaten und die sogenannten verzierten Cadenzen. Ueberall geht er auf Unterschiede ein und zählt Fälle und Arten auf, die er im Besonderen bespricht, wobei das Verdienst der Genauigkeit nicht abgeleugnet werden kann. Wichtiger ist jedoch das

Achte Kapitel. Vom Vortrage überhaupt und den allgemeinen Erfordernissen desselben. Hier wird zunächst Ausführung und Vortrag unterschieden. Jene ist wie das gewöhnliche Ablesen einer Rede, diese wie die Declamation. Zum guten Vortrage gehören: 1) Die richtige Ausführung, eine gewisse Fertigkeit im Spielen, Sicherheit im Takte, Kenntniß des Generalbasses. 2) Deutlichkeit in der Ausführung. 3) Der Ausdruck des herrschenden Charakters. 4) Zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser anderer Mittel. 5) Eigenes Gefühl für alle in der Musik auszudrückenden Empfindungen und Leidenschaften.

Zusammenhängendes Spiel und Beachtung aller Vortragszeichen werden vorausgesetzt.

Die Deutlichkeit hängt ab: 1) Von der mechanischen Ausführung. 2) Von dem Nachdrucke gewisser Töne. 3) Von der richtigen Interpunktion. Den Nachdruck erhalten: 1) Die auf den guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallenden Töne. 2) Die Anfangstöne der Ab- und Einschnitte. 3) Vorschläge, Dissonanzen und solche, welche durch Bindung die Dissonanz vorbereiten, Syncopen, Töne, welche durch ihre Höhe und Tiefe besonders hervortreten, z. B.



Der Nachdruck kann auch durch eine unmerkliche Verlängerung auf gewisse Töne übertragen werden. Dies kann natürlich nur Töne von besonderer Bedeutung treffen. Eine geringe Verlängerung fällt z. B. auf einen mit einem zufälligen Versetzungszeichen versehenen Ton, auf Noten von besonderer Höhe; zuweilen kann die Verlängerung um die Hälfte des Werthes dabei geschehen.

Diese Freiheit, sowie die bei sämmtlichen Manieren zu Grunde liegende Abweichung von dem Vorgeschriebenen wird unterbleiben müssen, wenn die Harmonie dadurch fehlerhafte Fortschreitungen machte, z. B. wenn Octaven- und Quintenparallelen entstünden.

Von großer Wichtigkeit ist die richtige Interpunktion, behufs der Darstellung dessen, was zusammengehört. Die Ruhepunkte müssen also ähnlich wie in der rhetorischen Declamation angedeutet werden. Man darf einen noch nicht geendigten Sinn nicht durch unzeitiges Abheben der Finger trennen. Das Ende einer Periode muß sanft abgezogen werden, und der nächste Ton tritt stark ein. Hat der Komponist das Ende durch eine Pause angezeigt, so wird der letzte Ton noch kürzer gespielt, als es dasteht. Bei einem voll-

kommenen Tonschlusse hebt man den Finger früher ab als bei einem halben. Folgt auf eine feurige Stelle eine entgegengesetzte, so müssen beide merklicher getrennt werden, als wenn sie einerlei Charakter haben. Für die kleinen, weniger fühlbaren Einschnitte wollte Türk zwei kleine Striche als Zeichen einführen, und wünschte überhaupt von Seiten der Komponisten eine klarere Angabe der Interpunktion. In der Musik entspricht eine Periode ganz dem Satze der Rede, ein halber Tonschluß dem Kolon oder Semikolon, ein Einschnitt einem Komma, Cäsuren giebt es wie im Versbaue. — Das Erkennen der Interpunktion ist eine der schwierigsten Aufgaben. — Hierauf folgt nun ein Abschnitt

Ueber den Ausdruck des herrschenden Charakters. Der charakteristische Ausdruck ist das höchste Ziel des Spielers. Er muß bemüht sein, sich ganz in den herrschenden Affekt des Stückes zu versetzen, und Anderen sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Es beruht dabei so viel auf dem Gefühl, daß es keine Regel lehren kann.

Unentbehrliche Erfordernisse sind aber: 1) Ein gewisser dem herrschenden Charakter angemessener Grad von Stärke und Schwäche. 2) Das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne. 3) Die richtige Bewegung.

Tonstücke, die einen munteren, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, prächtigen, stolzen, zuversichtlichen, ernsthaften, drohenden, muthigen, kühnen, feurigen, wilden, wüthenden Charakter haben, erfordern einen gewissen aber nicht völlig gleichen Grad von Stärke. Dieser Grad muß noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem der Affekt heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Ein forte in einem Allegro furioso ist stärker als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht. — Tonstücke, deren Charakter sanft, zufrieden, unschuldig, naiv, bittend, zärtlich, liebreich, rührend, reuevoll, traurig, klagend, wehmüthig ist, hat

man schwächer vorzutragen, und der Grad der Schwäche hat ebenso zu variiren.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, ist unmöglich. Im Allgemeinen ist das Lebhafte stark, das Zärtliche, Singende schwächer. Kommt eine Stelle zwei Mal vor, so wird sie das zweite Mal schwach gespielt, in manchen Fällen aber umgekehrt, stärker. Bedeutsame Töne erhalten den Accent, Dissonanzen sind stärker als Consonanzen, je schärfer die Dissonanz, um so stärker. Akkorde, durch welche man in eine entfernte Tonart ausweicht, unerwartete Modulationen, Trugschlüsse sind gleichfalls stark.

Man unterscheidet schweren und leichten Vortrag. Der erstere entsteht, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben und seinen ganzen Werth hindurch ausgehalten wird. Das Gegentheil kennzeichnet den leichteren Vortrag. Beide Arten stehen sich also gegenüber wie Binden und Stacciren, und werden durch diese Mittel ausgedrückt. Hier giebt Türk bekannte Erklärungen über punktirte Noten, über solche mit einem kleinen Strich versehene, und halbgebundene mit einem Bogen über Punkten. Einiges ungenau; zu verwundern ist besonders, daß er die gewöhnliche Art, die weder gebunden noch gestoßen ist, so vorgetragen wissen will, daß der Finger ein wenig vor dem Ende der Note die Taste verläßt. Nach heutiger Theorie ist die gewöhnliche Art die Bindung.

Ob ein Vortrag schwer oder leicht ist, wird bestimmt: 1) aus dem Charakter oder der Bestimmung eines Tonstückes überhaupt; 2) aus der vorgeschriebenen Bewegung; 3) aus der Taktart; 4) aus den Notengattungen; 5) aus der harmonischen und melodischen Behandlung. Außerdem kommt sogar das Zeitalter, worin ein Stück komponirt ist, der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten in Betracht. Aeltere Tonstücke sind schwerer als die galanten neueren; die in italienischem Nationalgeschmack geschriebenen haben einen

mittelschweren Vortrag, leichter sind die französischen, am schwersten sind die deutschen.

Vieles hier Gesagte ist von geringer Bedeutung, theils eine Wiederholung früherer Angaben, sowie denn der ganze Unterschied von leichtem und schwerem Vortrag wenig Aufschluß giebt.

Sonstige Mittel eines guten Vortrages sind: 1) ein schöner Ton; 2) ein freies ungezwungenes Wesen bei der Ausführung; 3) anständige Mienen; 4) besondere Vortheile.

Ein absolut schöner Ton muß deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm sein, darf bei der höchsten Stärke nicht rauh und widrig, bei der größten Schwäche nicht undeutlich werden; außerdem muß er auch das Charakteristische des Tonstücks haben, also auch relativ schön sein. — Derjenige spielt am schönsten, der sich der Singstimme am meisten nähert, gegen welche alle bunten Passagen nur Tand sind. Der Spieler soll zu diesem Zweck oft Noten von langem Werthe spielen, die Taste nur mäßig stark anschlagen, aber so lange nachdrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat und durch weiteres Drücken höher würde*). — Dies gilt nicht nur von dem Klaviere und Fortepiano, sondern auch von dem Flügel; obwohl dieser zum Ausdrucke nicht sehr geeignet ist, so weiß ein geschickter Spieler doch vermittelst des verschiedenen Anschlags den Ton etwas zu modificiren.

Außer der Tonbildung gehören noch folgende Mittel zum Ausdrucke: 1) ein Spielen ohne Takt; 2) Eilen ohne Zögern; 3) das tempo rubato.

Mehr nach Gefühl als taktmäßig müssen die freien Phantasien, Cadenzen, Fermaten, Recitative vorgetragen werden. Die Stellen, wo Eilen und Zögern stattfindet, können schwerlich alle bestimmt werden. In Tonstücken von sehr heftigem Charakter kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigen; dies gilt auch von der Wie-

*) Dies letztere geschah bei den alten Klavieren mit Tangenten.

derkehr solcher Stellen in verstärkter Form. Wenn Stellen, worin sanfte Empfindungen herrschen, durch einen lebhaften Gedanken unterbrochen werden, so kann man bei dem letzteren die Bewegung beschleunigen, auch bei solchen, die unerwartet einen heftigen Affekt ausdrücken. Umgekehrt werden Stellen, die einen zärtlichen, traurigen Charakter haben, verzögert. Vor dem Eintritt von gewissen Fermaten kann man das Tempo nach und nach langsamer werden lassen, als würden die Kräfte allmälig erschöpft, ebenso bei den Gedanken, die ein Tonstück beschließen, und die mit dim. diluendo, smorzando bezeichnet sind. Eine sanfte, rührende Stelle zwischen zwei stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken wird gleichfalls verzögert. Abwechselndes Eilen und Zögern paßt für solche Tonstücke, worin zwei Charaktere entgegengesetzter Art geschildert werden. Uebergänge nach dem Thema, die Wiederholung von überhaupt matt vorzutragenden Stellen werden gleichfalls rallentando gespielt. Die Abweichungen vom allgemeinen Tempo dürfen aber nirgends zu stark sein. — Das sogenannte tempo rubato ist auch ein Mittel des guten Vortrags; es entsteht durch das Verrücken der Noten mittelst Vorausnahme oder Verzögerung, auch durch Verlegung der Accente auf schlechte Takttheile. Der Takt im Ganzen bleibt aber unverändert.

Indem Türk in einem Anhange noch eine Uebersicht der wissenswürdigsten Ausdrücke giebt, die der Spieler behufs des Vortrags kennen muß, beschließt er sein Werk.

In der Klavierschule, von der wir soeben einen längeren Bericht gegeben haben, erreicht die ältere Methodik das Vollkommenste und am meisten Geordnete. Nach Disposition und systematischer Gliederung ihres Stoffes steht sie über Bach's berühmtem Werke, um der anderen, oben citirten nicht zu gedenken. Es schließt sich in demselben die erste Epoche der Schriften über Klaviermethodik ab. Ein nur flüchtiger Blick zeigt uns das Eigenthümliche derselben,

in einer theoretisirenden, etwas breiten, namentlich auf Nebensächliches Gewicht legenden Anschauung. Die Manieren nehmen allenthalben einen großen Theil des Lehrstoffs in Beschlag, obwohl sie doch genau genommen nicht den Geist der Kunst treffen, sondern als Terminologisches dem Gedächtnisse anheimfallen. Ein entschiedener Mangel in der Erkenntniß des Nothwendigen bekundet sich in dem Lehren von Dingen, die rein empirischer, praktischer Natur sind, auf theoretischem Wege. Eine Theorie praktischer Kenntnisse ist recht wohl möglich, nur muß sie nicht darauf ausgehen, den praktischen Prozeß auf der Oberfläche seiner Erscheinung zu berühren, sondern muß ihn durch die verschiedenen Stadien seiner Entwickelung bis zur künstlerischen Vollendung begleiten. Dies geschieht in keinem der älteren Schulwerke; sie begnügen sich mit der Lehre vom Fingersatz, wo sie die Theorie der Figuration und der mechanischen Formenlehre, die Entwickelung der Gymnastik von den Elementen an bis zur vollkommenen Geschmeidigkeit der Hand verfolgen sollten. Die Technik steht, verglichen mit der heutigen Ausbildung, allerdings auf einem kindlichen Standpunkte, und ein Eindringen in Unterschiede kann nicht wohl möglich sein, wo dieselben überhaupt zu wenig in ihrem Kontraste in die Erscheinung treten. Auf der andern Seite bewegt sich aber auch die Lehre des Vortrags nur in den allgemeinsten Angaben, und knüpft viel zu sehr an Aeußerliches, wo sie innerlich die Erkenntniß und das Verständniß befruchten müßte.

Zwar vollenden die nächsten Schulwerke den oben angedeuteten Fortschritt hinsichtlich der methodischen Erfassung ebenfalls nicht. Was sie aber von den besprochenen unterscheidet, ist eine größere Ansammlung des Materials, eine größere Berücksichtigung der praktischen Entwickelung durch zahlreichere Uebungsbeispiele, und hie und da ein tieferer Einblick in inhaltliche Verhältnisse. Im Uebergang gewissermaßen aus der älteren Methodik in die nächstfolgende Epoche steht die

Pianofortefchule des Confervatoriums in Paris von L. Adam (lebte 1760—1811).

Da die Jahreszahl auf dem Titelblatte fehlt, fo läßt fich das Erfcheinen diefes Werkes nur muthmaßlich beftimmen. Es dürfte in den Anfang diefes Jahrhunderts fallen, wenn man erwägt, daß der Verfaffer ein auf Erfahrungen beruhendes Lehrbuch nicht in der Jugend gefchrieben haben kann. Vergegenwärtigt man fich aber andererfeits den Mangel fyftematifcher Ordnung, die man bei Türk unbedingt fehr anerkennen muß, und die in diefem Werke wenig hervortritt, fo verliert die eben ausgefprochene Hypothefe allerdings wieder an Gewicht.

Was diefe und die folgenden Schulen von den vorigen ebenfalls noch unterfcheidet, ift die Verkürzung des Kapitels von den Manieren und eine Einfchränkung des Stoffes, der der Kompofitionslehre angehört. Das Material wird zunächft in fchärferer Begrenzung erkannt.

Indem die Adamfche Lehre der gewöhnlichen Elemente übergangen wird, faffen wir mehr den inhaltlichen Theil zufammen, der aus verfchiedenen zerftreuten Fragmenten fich ungefähr zu folgendem Abriß geftalten würde.

Die finnlichen Feinheiten find zunächft erweitert; auch bezieht fich das Werk auf die Inftrumente mit Hämmern ausfchließlich, während felbft bei Türk noch die älteren Gattungen vorwiegende Berückfichtigung erfahren. Dies mußte auf die Tonbildung wefentlichen Einfluß haben.

Wenn Bach (§. 17) fagte, das Anfchlagen der Taſte oder ihr Druck fei einerlei, und Türk in der mitgetheilten Notiz über Anfchlag hauptfächlich das Klavichord im Auge hat, den Flügel fogar für den Ausdruck nicht recht geeignet hält, bricht Adam für ein neues Feld der Theorie, nämlich für die Tonbildung oder den Anfchlag Bahn. Er fagt, die Mannigfaltigkeit des Anfchlags im Berühren

der Taste und dem Herausziehen des Tones ist außerordentlich. Nur durch den Anschlag erhält man einen guten Ton, nur die Kraft und der Druck des Fingers sind dabei anzuwenden. — Der Schüler bemühe sich, Alles mit Ausdruck zu spielen, jede Note sei bedeutungsvoll. Er suche nur das Gesangreiche, welches große Meister auf allen Instrumenten haben, die verschiedenen Biegungen der Stimme so viel als möglich nachzuahmen, welche so weich und rührend ist.

Adam erschöpft sich in Ausdrücken, um einen sehr allgemein gehaltenen Gedanken auszubeuten. In tiefere Unterschiede, in die technischen Bedingungen namentlich dringt er nicht ein. Die Empfindung ist noch das allein Bestimmende, ein methodischer Scharfblick für die Erkenntniß der mechanischen Details, als entgegenkommender Vermittelung für jene, fehlt noch gänzlich. Es confundiren sich auch die verschiedenen Theile des Lehrstoffs. Unmittelbar nach den Anschlagsbesprechungen heißt es weiter: „Die Musik ist wie das Sprechen, charakterisirt durch gleiche Gesetze. Man muß ein Stück treu, dem Charakter und der Empfindung gemäß wiedergeben, mit welcher es niedergeschrieben wurde u. s. w.“

Diese Art der Darstellung ist allerdings kein Fortschritt über Bach und Türk zu nennen. Adam bewegt sich fortdauernd in allgemeinen, nicht methodisch geordneten Phrasen. Ueberdem ist das, was den Vortrag betrifft, an mehreren Stellen zerstreut enthalten, so daß man es erst sammeln muß, um eine zusammenhängende Ansicht zu gewinnen. Es vertheilt sich auf drei Kapitel, von denen das eine vom Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck, das andere vom Gebrauch der Züge, das dritte vom Styl handelt.

Es heißt darin weiter: Eine der ersten Tugenden des Vortrags ist das Takthalten. Nur wenn der Komponist es angiebt oder der Ausdruck es erfordert, kann man die Bewegung ändern, doch muß man sparsam damit umgehen. Die ritardamenti dürfen nicht durchgängig zur Anwendung kommen, sondern nur an Stellen, wo der

Ausdruck eines schmachtenden oder die Leidenschaft eines bewegten Gesanges eine veränderte Bewegung fordern.

Eine Erweiterung des technischen Stoffes tritt in der Erfindung der Pedale auf, die in den älteren Schulwerken natürlich unbesprochen bleiben mußten. Wie es denn in der Natur der Sache liegt, wurde die Neuheit des Reizes Anlaß, den Pedalen eine größere Ausdehnung und Ausbildung zu gewähren als heut zu Tage, wo ihre Zahl auf zwei, zuweilen sogar nur auf eins beschränkt wird. Die Zeit nach Adam erblickte oft deren 6 bis 7. — Die in Rede stehende Schule erwähnt deren 4. Nämlich:

1) Das Fortepedal (unser heute mit Ped. bezeichnetes). Es wird bei der Fortdauer derselben Harmonie und bei langsamem Tempo genommen; auch muß es piano behandelt werden, und paßt für harmonischen Gesang mit lang gehaltenen Tönen, z. B. pastorali, in zärtlichen, schwermüthigen Arien, Romanzen, religiösen Kompositionen.

2) Der Lauten- oder Harfenzug. Dieser ist für schnelle, chromatische Gänge, für alle rein und nett vorzutragenden Stellen. Eben die Trockenheit des hierdurch entstehenden Tones hebt die Rundheit einer Stelle heraus und macht sie kräftig.

3) Der Pianozug. Herrlich und wahrhaft himmlisch ist er, verbunden mit dem zweiten. Wieder mit dem Fortezug zusammengenommen, so kann er die Harmonika völlig wiedergeben, deren Klang so mächtig auf unsere Fibern wirkt.

4) Der vierte Zug an den großen Pianofortes gehört nur für das Piano, das crescendo- und diminuendo.

Diese Angabe der Pedale ist für den, welcher ihren Mechanismus nicht aus eigener Anschauung noch in der Erinnerung trägt, unzureichend, wofern es sich im historischen Interesse darum handelt, über ihre Wirkung klar zu werden. Wahrscheinlich wurde der zweite Zug gebildet, indem sich eine Tuchleiste zwischen die Hämmer und

die Saiten legte, und der dritte dürfte unserer Verschiebung gleichen. Die Angabe des vierten Zuges ist unzureichend. —

Der Verfasser fährt nun an einer anderen Stelle also fort: „Der reife Schüler muß sich einen eigenen Styl schaffen und nicht sklavisch andere Künstler nachahmen. Es giebt Styl in zweierlei Beziehung: 1) als Art des Vortrags, 2) als Kunst, einem Stück den schicklichen Ausdruck zu geben. Das Erste bezieht sich auf das Mechanische, das Zweite auf die Empfindung oder den Ausdruck. Hinsichtlich des Letzteren ergeben sich folgende Fingerzeige:

Das Allegro verlangt einen glänzenden, bald majestätischen, bald belebten und feurigen Vortrag, es setzt in Staunen und Begeisterung. Das Adagio hingegen muß in gehaltenen Tönen fortgehen, zuweilen traurig, oft schwermüthig. Es unterbricht das lebhafte Vergnügen, welches das Allegro gab, wirkt mächtiger auf unsere Fibern, erweckt unsere Empfindung und zugleich das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese Eindrücke; lebhaft, lustig giebt es uns etwas Gefälliges zu hören und kehrt unter mancherlei Gestalten wieder. Leichtigkeit und Grazie behält es; wenn ihm zuweilen Klagetöne entschlüpfen, so ist es nur, um unsere Erwartung durch kunstreiche Uebergänge schöner zu überraschen.“ Hierauf folgen mehrere Unterarten der gegebenen Formen, wonach es weiter heißt: „Jeder Komponist muß nach seinem Charakter vorgetragen werden, der Eine mit tiefem Gefühl und kräftiger Darstellung, der Andere mit lustiger, empfindsamer, oft grillenhafter Stimmung, stets feurig, mit Geist und Feinheit des Vortrages u. s. w.“

Es ergiebt sich mithin, wollen wir noch ein Gesammturtheil aussprechen, daß, außer den technischen Erweiterungen, das Werk in seiner Darstellung durch ein gewisses Streben nach einer poetischen Diction, von einer Wärme für seinen Stoff belebt ist, der anregend wirken soll. Hierdurch unterscheidet es sich von den älteren Schulwerken, bekundet jedoch nur in dem zuerst erwähnten Punkte

einen Fortschritt. Der zweite hat, Bach's trockener, oft das Negative nur berührender, Türk's breitausgelegter Darstellung gegenüber, nur formelle Vorzüge namhaft zu machen. Inhaltlich wird im Ganzen nur einiges Neue gegeben. Die Phrasen streben nach einer schwunghaften Diction, entbehren aber, wo es auf Unterscheidung inhaltlicher Momente ankommt, oft des allergeringsten schlagenden und klaren Gegensatzes. Andererseits knüpfen sie nur an Aeußerlichkeiten an, um Lehren zu geben, die durchaus allgemeinerer ästhetischer Begründung bedürfen, und die in dieser Form nicht einmal die Fülle des von Bach aufgesammelten Stoffes haben. Von größerem Verdienste ist die ethische Seite, die sich in der Berufung auf höhere Kunstzwecke, auf die Komposition ausspricht. Doch so beachtenswerth dieser in den neueren Werken immer mehr sich verlierende Standpunkt sein mag, so ist doch nicht zu übersehen, daß er die Grenzen wissenschaftlicher Abscheidung in Verwirrung bringt, und daß es mehr in der Aufgabe einer Klavierschule liegt, die Rechte der Sonderkunst durch Aufzeigung ihrer Schönheitselemente zu wahren, als sie schließlich in einen allgemeineren Stoff aufzulösen, dessen Behandlung, wie die Geschichte erweist, bei weitem nicht so dankbar ist.

Unter den nachfolgenden Werken ist die

Cramer'sche Klavierschule

lange Zeit das verbreitetste gewesen und genießt selbst heut zu Tage, wegen der kurzen und elementaren Behandlung des Objects noch ausgedehnte Anwendung. Die äußere Haltung des Körpers wird folgendermaßen bestimmt. Der Spielende soll mit Anstand gerade in der Mitte der Klaviatur, weder zu nah noch zu fern sitzen. Die Ellenbogen müssen etwas höher als die Tastatur liegen, die Füße fest auf dem Boden stehen, die Arme weder zu nah noch zu weit vom Körper entfernt sein und die Schultern etwas herunterfallen. Die Hände müssen mit den Ellenbogen in gleicher Richtung schweben

und die Knöchel des zweiten, dritten und vierten Fingers herabgedrückt werden. Die Tasten werden mit den äußersten Fingerspitzen, aber nicht mit dem Nagel berührt und der Daumen muß immer über der Tastatur schweben. —

Was Cramer sonst sagt, betrifft die Elemente und ist nicht von hervortretender Bedeutung. Seine Regeln über den Gebrauch der Pedale, deren er fünf angiebt, ist ähnlich wie bei Adam. Die populäre Tendenz des Werkes schließt selbstverständlich jede tiefer eingehende Auffassung aus, und selbst der technische Theil genügt durch zu große Kürze nicht mehr den zeitgemäßen Bedürfnissen. Ueber den Accent wird noch einiges Allgemeine erörtert, steht aber weit gegen das früher von Türk darüber Gesagte zurück.

Bedeutender und als universale Schulwerke auch heute immer noch einzig in ihrer Art sind die jetzt folgenden drei großen Klavierschulen von Hummel, Kalkbrenner und Czerny. Wir besprechen zunächst

J. N. Hummels Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. 1828.

Dieses Werk zeichnet sich durch eine sehr reichhaltige Anzahl von Uebungsbeispielen vor allen aus und giebt dadurch für die neue Anschauung des Klavierstudiums einen gegen die früheren Gewohnheiten ganz abweichenden Standpunkt an. Nur fehlt es Hummel noch an der praktischen Einsicht der Czerny'schen Lehrmethode, die auf kürzerem Wege die Mechanik zu bilden weiß, und in dieser Beziehung den ganzen neueren Fortschritt begründet hat. Hummel ist noch nicht Mechaniker genug, die Handbildung ist bei ihm noch nicht ein Erzeugniß rein technischer Arbeit geworden, aus welcher sie durch die zwar geistabtödtenden, aber schnell wirkenden Mittel späterer Methodik als ein vollkommener Mechanismus hervorging. Er

theilt das ganze Gebäude der Studien in viel zu viel Unterschiede, er hat überall noch zu viel beschauliche Gedanken, rechnet zu wenig auf die Vortheile, welche die in einem Kapitel angebahnte Praxis auf das Folgende übertragen und dessen Abkürzungen gestatten muß, ist viel zu wenig auf die Oekonomie der Zeit bedacht und giebt bei aller Breite doch nicht den heutigen Umfang der Klaviertechnik. — Indem er auf die Zunahme der Kräfte des Lernenden durch eine tüchtige Absolvirung der Elemente nicht genug rechnet, hält er die Bildung desselben durch zu viel Kleinigkeiten auf, und setzt ihn nach der mühevollen und langwierigen Durchwanderung all der kleinen Uebungsbeispiele der ersten beiden starken Bände doch der Gefahr aus, allenthalben im Praktischen die höchste Unbeholfenheit zu zeigen und in einer ganz anderen Methode die letzte Bildung zu vollenden.

Wir gehen zur Betrachtung einiger Einzelnheiten über.

Im ersten Theile giebt Hummel den Rath, das Spiel nicht bis zur mechanischen Abstumpfung zu treiben, sondern es auf eine reguläre, aber aufmerksame Uebungszeit von höchstens drei Stunden täglich einzuschränken. Mit dem Mechanischen soll auch das Musikalische in dem Studiren von Stücken Hand in Hand gehen. Das Auge soll auf die Noten gerichtet sein, und die Finger müssen bloß durch das Gefühl die Tasten finden lernen. Deßhalb ist auch das Auswendiglernen zu unterdrücken. Leichte Stücke und langsames Spiel müssen den Anfang bilden. Dies klingt ähnlich wie bei Türk; betreffs des Auswendigspielens herrscht aber heute eine ganz andere Ansicht.

Hinsichtlich der Haltung bestimmt Hummel, daß der Schüler in der Mitte der Klaviatur 6—10 Zoll (also wie Marpurg angab) von derselben entfernt sitzen müsse. Die Füße stehen dabei fest auf, bei Kindern sind sie zu unterstützen. Die Ellenbogen sind gegen den Leib gewendet, ohne sich demselben anzuschmiegen. Die Muskeln der Arme und Hände müssen, frei von Anstrengung, nur so viel

Spannkraft annehmen, daß sie die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen. Die Hände halte man ein wenig gerundet und wie die Füße etwas auswärts. Der Daumen und der fünfte Finger bilden eine horizontale Linie auf der Klaviatur. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes, lahmes Spiel. Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes und hält sich stets eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend. Jede heftige Bewegung der Ellenbogen und Hände ist zu vermeiden, die Muskeln derselben dürfen nicht stärker angespannt werden, als eine ruhige und freie Haltung der Hand erfordert. Die Finger müssen sich leicht und locker fortbewegen und nicht zu hoch von der Taste erheben. Der Anschlag muß bestimmt und gleichmäßig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden und weder Hand noch Finger aus der natürlichen Lage gebracht werden. Logiers Finger- und Handgelenkführer ist dabei mit Nutzen anzuwenden. (Wir begegnen hierbei zum ersten Male einem künstlichen mechanischen Mittel.)

Hierauf folgt die übliche Vorführung der Terminologie und sonstiger Elemente, und muß der erste Theil, wegen der Aufsammlung zweckmäßiger Fingerübungen und kleiner Stücke, sowie wegen praktischer Fingerzeige aller Art, als der werthvollste bezeichnet werden. Wie wenig aber die Hummel'sche Mechanik in die Unterscheidungen der heutigen eingedrungen war, geht z. B. aus seinen Notizen über die Punkte oder Striche, welche das Staccato anzeigen, hervor. Ohne sie zu unterscheiden, giebt der Verfasser nur an, daß die Hände dabei gar nicht erhoben werden, sondern nur die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts schnellen.

Im zweiten Theile wird der Gesichtskreis über das ganze Gebiet der Hummel'schen Technik eröffnet, und indem der Verfasser zehn Kapitel darüber, mit einer großen Auswahl von Fingerübungen

aufstellt, erledigt er zugleich die Frage wegen des Fingersatzes. Dies ist offenbar ein besserer Einblick in das praktische Bedürfniß, als Türk's und Bach's Schulen an den Tag legen, welche allerhand Regeln aufstellen, ohne praktisch den Instinkt der Finger zu bilden. — Die zehn Kapitel sind nun folgende:

1) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.
2) Untersetzen des Daumens und Uebersetzen über den Daumen.
3) Auslassen eines oder mehrerer Finger.
4) Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.
5) Spannungen und Sprünge.
6) Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.
7) Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
8) Abwechselung eines oder mehrerer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf einer Taste; und wiederholte Anwendung eines Fingers auf zwei oder mehreren verschiedenen Tasten.
9) Eingreifen der Hände in einander und Ueberschlagen einer Hand über die andere.
10) Stimmenvertheilung unter beide Hände und Fingerordnungs-Licenz beim gebundenen Styl.

Das Weitschweifige dieser Eintheilung ist bereits erwähnt. Bei der Handbildung kommt es auf eine gewisse Elasticität und Ausgelöstheit aller Spielgelenke an, und nicht die figurative Verschiedenheit der Uebungen allein befördert dieselbe, sondern eine Einwirkung auf die Anschlagsart, und man kann annehmen, daß, wer den ersten Theil und im zweiten die Kapitel 1, 2, 5 gehörig absolvirt hat, vorkommenden Falles die Aufgaben, die in den Kapiteln 3, 4, 6, 7, 8, 9 vorliegen, ebenfalls geschickt überwinden

wird. Abgesehen davon, sind zuweilen ganz verschiedenartige Aufgaben, die wohl einer gesonderten Betrachtung bedürfen in einem Kapitel vereinigt, wie z. B. im achten. Von einer Verschiedenheit der Anschlagsarten ist nirgends die Rede.

Der dritte Theil des Werkes ist dem Vortrage gewidmet. Unglücklicherweise bringt Hummel die Lehre von den Manieren, analog den Vorgängern, hiebei noch einmal zur Sprache. Aber selbst Bach und Türk waren hier im begrifflichen Ausscheiden bestimmter und subsummirten diesen Theil nicht unter den Vortrag. Die Manieren sind ein Technisches und rein Mnemonisches und tragen zu dem Geiste, den der Vortrag wiedergeben soll, das Wenigste bei. Wir übergehen deßhalb diesen Abschnitt, zumal derselbe bei weitem nicht so vollständig ausgefallen ist, als bei Türk. Es sei dabei nicht übersehen, daß dies dem fortgeschrittenen Zeitgeschmacke angemessen war. Daß Hummel den Triller mit der Hauptnote anfangen läßt, wurde bei Türk's Trillertheorie erwähnt.

Näher auf das eigentliche Object eingehend, unterscheidet Hummel richtigen und schönen Vortrag. „Jener bezieht sich auf das Mechanische des Spiels und kann genau durch Zeichen angegeben werden. Der schöne bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen und kann bloß angedeutet werden. Der Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl und verlangt das Nachempfinden und Wiedergeben dessen, was der Komponist in sein Stück gelegt hat. Dieser Ausdruck kann geweckt, angedeutet, aber nicht gelehrt werden. Vor allen Dingen muß man gut vortragen hören, besonders Gesang, in der Jugend wohl selbst gesungen haben. Hasse, Naumann, Gluck, Mozart, beide Haydn und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend. Die Beherrschung der Schwierigkeiten macht noch keinen Meister. Zu verbannen ist das scheinbare Gefühl, wie es

sich in der Gestikulation, zu vielem Pedal und der Ueberhäufung von Verzierungen ausspricht."

Hiermit nicht ganz im Einklange heißt es weiter: „Hauptgrundlage für den schönen Vortrag ist die vollkommene Beherrschung der Finger, welche jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein müssen. Dies kann nur durch die feinste Ausbildung des Fingergefühls bis in die Fingerspitze hinein bewirkt werden, und für den Anschlag vom feinsten Berühren an, bis zur größten Kraft von Einfluß sein. Die Finger müssen beim leisesten Berühren in lockerster Haltung, sowie beim festesten Anschlage und angezogenen Muskeln gehorchen. Der Spieler studire den Charakter des Tonstücks, er berücksichtige, ob er ein Allegro oder ein Adagio vorträgt. Jenes erfordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit und eine perlende Schnellkraft der Finger. Die gesangvollen Stellen können zwar mit etwas, aber um der Einheit willen nicht zu sehr vom Tempo abweichender Hingebung vorgetragen werden. Das Tempo muß überhaupt mit voller Bestimmtheit ergriffen und nicht aller Augenblicke schwankend ausgeführt werden. Das Adagio erfordert Ausdruck, Gesang, Ruhe. Die Töne müssen getragen, angehalten, mit einander gebunden und durch wohl berechneten Druck singend gemacht werden. Die Verzierungen müssen langsamer, mit mehr Schmelz und Zartheit gespielt werden, als im Allegro, zuweilen muß der Finger den leisesten Abzug auf der Taste ausüben, das feinste Gefühl bethätigen. Aufwärts steigende Läufe und Töne werden crescendo, abwärts gehende diminuendo vorgetragen, es giebt aber auch Fälle, wo der Komponist das Umgekehrte oder egale Stärke will."

In den nun aus seinen Concerten angeführten Beispielen wiederholt Hummel zum Theil das vorher im Allgemeinen aufgestellte, giebt die Accentuation sehr treffend an, hält bei singenden Stellen auf Nachgeben, bei feurigen auf ein Vordrängen, beim Adagio

wird das Nachgeben, besonders bei Schlußwendungen, die Begleitung aber taktfest verlangt, und im Ganzen auf ein einheitliches Tempo gedrungen. Bei ungraden und gehäuften Notenzahlen im Adagio soll die Eintheilung vorher überlegt und die größere Schnelligkeit gegen das Ende zu gewählt werden.

An einer weiteren Stelle ertheilt der Verfasser einige beim Unterrichte praktische Rathschläge, um den Sinn für die Declamation zu wecken, ohne jedoch die Regeln derselben selbst näher anzugeben, und bespricht schließlich die Anwendung der Pedale. Hierin weicht er von den allgemeinen Gewohnheiten damaligen Geschmackes ab, indem er sich im Ganzen *gegen* die Pedale erklärt. „Mozart und Clementi hätten dieses Mittels nicht bedurft, um den Ruhm der ausdrucksvollsten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben. Ganz sei freilich der Gebrauch der Pedale nicht zu umgehen, besonders der des Dämpferpedales in langsamem Tempo, wo der Gesang sich auf breiter, harmonischer Grundlage entfaltet."

Dies ist im Wesentlichen das von Hummel Mitgetheilte. Vieles darunter ist von bleibender Bedeutung, es fehlt nur die Tiefe des Eindringens und systematische Darstellung. Eine größere Berücksichtigung der Technik und ein Versuch, dieselbe in eine Uebersicht zu bringen, sind die wesentlichsten Fortschritte dieses Werkes gegen die früheren. In Bezug auf Ausdruck theilt Hummel mit seinen Vorgängern, sowie dem größeren Theil seiner Nachfolger, die dilettantische, unbestimmte Ahnung eines Empfindens, das vorhanden sein müsse, das sich aber nicht lehren, nur leiten lasse. Marx erst hat es verstanden, das Empfinden zu klarem Bewußtsein zu bringen; in seine Einzelheiten einzudringen, kann überhaupt nur ästhetischer Erkenntniß gelingen. Hummel knüpft wie Adam an die äußerlichen Namen des Allegros und Adagios an, um Regeln über den Vortrag zu geben, anstatt die Idee in ihren Urbestandtheilen zu analysiren,

aus welcher wie aus einem Boden alle Formen der Kompoſition erwachſen.

Ueber dieſen Standpunkt kommt auch das mit der Hummel'ſchen Schule rivaliſirende Schulwerk nicht hinaus, auf welches wir jetzt eingehen. Es iſt dies:

Friedrich Kalkbrenner's Anweiſung, das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters ſpielen zu lernen.

Nach dieſer Ueberſchrift vermuthet man eine einſeitige Auffaſſung der Klaviermethodik, und in der That erkennt man, ſofern man die Wichtigkeit erwägt, die Kalkbrenner ſeiner bekannten Leiſte ertheilt, ſogleich, daß die Mechanik noch mehr in Angriff genommen wird, als bei Hummel. Die von dem letzteren aber aufgeſammelten Beiſpiele ſind bei weitem mit mehr Fleiß und Mühe erfunden; in dieſem Punkte hat es ſich Kalkbrenner leicht gemacht.

Was die Theorie betrifft, ſo finden ſich, abgeſehen von Phraſen, die mehr noch faſt als bei den Vorgängern ungenügende, nur allgemeinwiſſenſchaftliche Bildung bekunden, Bemerkungen, die auf einer feineren und erweiterteren Empirie beruhen als bei Hummel. Zu jenen Phraſen gehören z. B. Erklärungen wie folgende: „Die Muſik iſt die Kunſt, die Töne zu verbinden; Rhythmus heißt das Verhältniß zwiſchen zwei auf einander folgenden muſikaliſchen Gedanken; die Muſik, welche den ſtärkſten Rhythmus hat, iſt die charakteriſtiſchſte" u. ſ. w.

Die Ueberſicht über die techniſchen Studien hingegen verräth eine praktiſchere Einſicht, wenngleich die dafür aufgeſtellten Uebungsbeiſpiele nicht zahlreich genug ſind. Kalkbrenner unterſcheidet folgende Kapitel:

1) Die Uebungen in fünf Noten bei ſtillſtehender Hand, als Hauptgrundlage.
2) Die Tonleiter in allen Formen.
3) Terzen, Sexten und Accordformen.

4) Octaven mit dem Handgelenk.
5) Trillerstudien.
6) Uebergreifen der Hände und Leichtigkeit in der Beherrschung aller vereinten Schwierigkeiten.

Die Ausbildung des Handgelenkes ist ein sehr wichtiger Zuwachs, den die Technik durch Kalkbrenner erhält. Die obige Uebersicht ist ohne Frage einfacher als bei Hummel, obwohl auch sie nicht ausreicht; wir werden in Plaidy's Werke eine noch vollständigere kennen lernen. Auch giebt der Verfasser eine vollständigere Theorie der Fingersetzung, worin ihn nur Czerny noch übertrifft. Weniger verdient die Terminologie, Zeichenlehre und die Angabe der Ornamente wegen ihrer Unvollständigkeit Beachtung. Der sogenannte Ausdruck Manieren verliert sich von nun an.

Was K. über den Vortrag sagt, muß wie bei Adam und Hummel aus verschiedenen Theilen des Werkes zusammengesucht werden, und ergiebt im Wesentlichen folgenden Abriß:

„Das Tempo eines Stückes wird über demselben angegeben, und der Spieler muß sich darnach richten. Versteht er die italienischen Ausdrücke nicht, so muß er sich ihre Bedeutung mit Hülfe eines Lexikons klar machen." Hierauf erfolgen einige Erklärungen abkürzender Zeichen, wie f. p. cresc. u. s. w.

„Der Gebrauch der Pedale ist unerläßlich, und zu beklagen ist die Trockenheit des Tones deutscher Instrumente, die zum Theil gar keine Pedale haben. Er selbst habe von seiner Absicht, in Wien zu concertiren, deßhalb bereits abstehen wollen, als er auf die Idee kam, ein Stück Kork unter die Dämpferleiste im Diskant zu stellen, so daß die beiden höchsten Octaven fast gar nicht dämpften, und dadurch allein habe er den gewünschten Effekt im Gesange erreicht. Der Gebrauch des Dämpferpedals ist für zwei Fälle zu empfehlen: entweder um die Harmonie zu verbinden, oder um die

Kraft zu steigern.“ In der Erkenntniß des letzteren Punktes steht Kalkbrenner über seinen Vorgängern.

„Beim Vortrage muß man sich nicht blindlings vom Gefühle hinreißen lassen, sondern die Effekte wohl überlegen. Der ganze musikalische Ausdruck besteht in den Nüancen, und man muß vor allen Dingen Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten Regeln sind folgende: 1) Die aufsteigenden Stellen müssen zunehmend, die absteigenden abnehmend gespielt werden, so daß die höchste Note am stärksten, die tiefste am schwächsten angeschlagen wird. Hierdurch erhält die Musik eine gewisse Wellenbewegung. Die längste Note muß die stärkste sein, die letzten Noten singbarer Sätze müssen ein wenig langsamer werden; die ersten und letzten Noten sind stärker hervorzuheben als die andern. Die Melodie muß stärker als die Begleitung sein, diese darf nicht immer an den Ausdrucksnüancen jener theilnehmen. Bei häufigem Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell auf einander folgen, muß man die Bewegung anhalten. Die hohen Tasten dürfen nie auf eine ungestüme oder harte Art angeschlagen werden. Man muß so viel als möglich die Wirkungen des Anschlags verbergen, der im Diskant zu hörbar wird. Alle der Tonart fremden und mehr eine zufällige Vorzeichnung habenden Noten müssen mehr markirt werden. Wird eine Note mehrmals wiederholt, so muß man sie durch Anschwellen oder Abnahme verschieden nüanciren. Gebundene und syncopirte Noten werden markirt. Oefter wiederkehrende Stellen müssen gleichfalls verschieden vorgetragen werden, was durch verschiedene Betonung meist glücklich erreicht wird. Der Spieler sitze ruhig und vermeide alle Gesticulation.

„Hinsichtlich des Rhythmus ist die Interpunktion wohl zu beachten. So oft der Schluß einer musikalischen Phrase aufgehalten wird, muß die Stärke geringer sein; erst am vollkommenen Schlusse ist die entschiedene Betonung am Orte. Das Zeichen der Inter-

punktion sind die Pausen. Man kann folgende Interpunktionen annehmen: 1) Satzschlüsse oder vollkommene Cadenzen; diese gleichen dem Punkte. 2) Unvollkommene von der Tonica zur Dominante gehende Cadenzen, diese gleichen dem Semikolon. 3) Abgebrochene Cadenzen oder Uebergänge, dem Ausrufungszeichen analog. 4) Abschnitte, die Viertelpausen haben, sind wie das Komma. Alle diese Absätze muß man behufs des in sie zu legenden Ausdrucks interpungiren.

Ueber den Anschlag ist Folgendes zu bemerken: „der Ton des Pianoforte ist keineswegs ganz fertig; fast mehr als bei allen anderen Instrumenten läßt sich derselbe modificiren. Hält man die Finger ausgestreckt oder spielt auf den Nägeln, so wird man wenig Ton herausziehen, man muß die Taste mit dem fleischigen Theil des Fingers anschlagen. Hierauf folgen die üblichen Regeln über die Ruhe des Armes, der Hand u. s. w. Der Anschlag mit dem Handgelenk wird mit Vorzug behandelt. Die Art die Taste anzuschlagen, soll sich auf unzählige Art verändern, nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will. Bald muß man die Taste liebkosen, bald sich auf sie stürzen wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Jedoch muß man, indem man dem Instrumente möglichst viel Ton abgewinnt, sich vor dem Draufloßschlagen hüten. Bravour ist nicht das Höchste, man muß höher hinauf streben, nach Ausdruck, Empfindung und großen Effekten. Besonders muß Abwechselung im Ausdrucke herrschen. Die Melodie muß immer dominiren, hat *eine* Note ein Vortragszeichen, so dürfen die anderen nicht daran Theil nehmen. Man muß endlich dahin gelangen, daß man Wärme ohne Heftigkeit, Stärke ohne Härte, Sanftheit ohne Schwäche besitzt. Dies ist freilich das höchste Ziel.

Man sieht, Kalkbrenner's Material ist ein wenig reicher ge-

worden, daß aber auch hier eine gründlichere methodische Ausbreitung fehlt, bedarf keiner näheren Ausführung.

Einen unverkennbaren Fortschritt über beide Vorgänger macht Czerny's große Pianoforteschule. Op. 500.

Dieses Werk ist noch bis heute die vollständigste Klavierschule, und erledigt sie auch nicht die Materialien, die sie zur Sprache bringt, so giebt sie doch schon in der Aufstellung derselben einen eminenten Fortschritt zu erkennen. Außerdem umfaßt sie die modernen Erscheinungen der Virtuosität, und steht somit auch im Umfange des Materials als bis jetzt einzig in ihrer Art da. Czerny's Manier ist eben nicht ein tiefes wissenschaftliches Eindringen, aber er ist der Mann der Praxis, und so wenig oder so oberflächlich er viele dem höheren künstlerischen Standpunkte angemessene Fragen auch zur Sprache bringt, so kann man doch nicht leugnen, daß ein gewisses praktisches Talent in Allem sich beweist, und diese Klavierschule die Ansprüche jedes Lernenden bis auf einen gewissen Grad befriedigt.

Der erste Theil behandelt die üblichen Elemente in einer höchst faßlichen Weise, und da er mehr der Form als dem Inhalte nach hervortritt, so sei es gestattet, über bekanntes Material hier hinweg zu gehen.

Im zweiten Theile wird das Gebiet der Mechanik durchwandert, und die Kunstregel aufgestellt, daß die letztere in einem solchen Grade vom Spieler überwunden sein muß, daß der Zuhörer nicht die geringste Mühe demselben anmerkt. Der Form nach stellt sich im Folgenden viel Aehnliches mit der Schule von Türk heraus, es wird nämlich die Regel der Fingersetzung zu dem eigentlich leitenden Faden erhoben. Dies ist eigentlich eine veraltete Anschauung, und der große Lehrer des Spiels, Czerny, hätte wohl bedenken können, daß nicht die Fingersetzung, die man auch aus Regeln ersehen kann, die Beherrschung des technischen Materiales bedingt, sondern

die gymnastische Muskel- und Gelenkbildung des Spielorganismus. Dies ist der Hauptgedanke, und es erscheint hier nicht minder als bei Türk und Hummel unzulässig, einen sich nebenbei ergebenden Gedanken zum leitenden Faden des in einer viel wichtigeren Idee wurzelnden Inhaltes zu erheben. Es folgen nun wie bei Türk erst allgemeine Grundsätze der Fingersetzung, und dann die Ausführung derselben in den einzelnen Formen der Mechanik; die zahlreichen Beispiele erleichtern auch hier das Verständniß.

Unter den allgemeinen Regeln sind die wichtigsten: Die höchste Zweckmäßigkeit ist das oberste Prinzip. Der bequemste Fingersatz ist der beste, und ist in jedem einzelnen Falle der einfachere dem umständlicheren vorzuziehen, so z. B. die Benützung der Finger ohne Untersatz, wo es angeht, dem Untersetzen des Daumens. Bei neben einander stehenden Tasten muß man die Finger in ihrer natürlichen Folge anwenden. — Die vier längeren Finger dürfen nicht übereinander übergeschlagen werden. Ein Finger darf nicht zwei Mal hinter einander gebraucht werden. Der Daumen und der fünfte dürfen bei fortlaufenden Tonleitern nicht auf einer Obertaste angewendet werden.

Hierauf geht der Verfasser auf die besonderen Kapitel über. Er bemerkt bei Scalen und derartigen Passagen, man müsse stets so viele Finger zu Hülfe nehmen, daß man die äußerste Note jeder Passage mit einem bequemen Finger greifen kann, und um ein überflüssiges Unter- und Uebersetzen zu vermeiden. — Jede regulär gebildete Figur wird mit dem entsprechend regulären Fingersatz gebildet. — Fangen Läufe mit einem unregulären Finger an, so muß man trachten, während desselben in den normalen Fingersatz einzulenken. Aendert sich in einem Laufe die Tonart, so muß dem entsprechend auch der Fingersatz in die dem Wechsel angemessene Applicatur einlenken. Kommt in einem Lauf eine Taste zwei Mal vor, so muß man den Finger wechseln u. s. w.

Die Glissando werden mit dem Nagel ausgeführt, und darnach die Handstellung verändert, bei Doppelgriffen spielt nur die eine Stimme mit dem Nagel.

Der Fingersatz der chromatischen Tonleiter ist 1 2 1 2 1 2 3 1, von c anfangend, als die normale Applicatur. Bei sehr schnellen Läufen 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1. Der Fingersatz 1 3 1 3 1 2 3 1 ist nicht zu empfehlen, weil der zweite Finger zu sehr aus dem Spiele kommt und die Hand sich eine schiefe Haltung angewöhnen kann. Auch wird die Zartheit und Geschwindigkeit dadurch sehr erschwert.

Wir übergehen den größten Theil des Folgenden, da er im Einzelnen in dem zweiten Theile dieser Schrift wiederkehren muß. Czerny durchwandert die gebrochenen Terzen, Quarten, Serten, Octaven, für die er bei Obertasten die Finger 1 4 empfiehlt, sodann Akkorde, fortrückende Doppelgriffe, Doppelläufe, das Wechseln der Finger auf einer Taste, die Trillerarten, Terzentriller, Quartentriller, Sextentriller, das Uebergreifen und Ueberschlagen der Hände, den Fingersatz der festen Akkorde, (wobei die einfache Regel maßgebend ist, daß eine Quarte nicht mit zwei neben einander liegenden Fingern gegriffen werden darf), das freie Einsetzen der Finger auf einer Taste, den Gebrauch *eines* Fingers auf mehreren Tasten, Sprünge, mehrstimmige Sätze und den gleichzeitigen Anschlag zweier Finger auf einer Taste.

Der *dritte* Theil dieser Schule ist für die Erkenntniß des Vortrages bis heut zu Tage die einzige einigermaßen vollständige Schrift gewesen, und in ihm spricht sich der hauptsächlichste Fortschritt aus.

Es heißt darin: Die zwei ersten Theile haben nur die *mechanische* Geschicklichkeit erworben; diese sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst, welches darin besteht, Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hierdurch auf das Gemüth und den Verstand des Hörers einzuwirken. Dabei ist freilich nicht außer

Acht zu lassen, daß der Vortrag so sehr von den mechanischen Mitteln abhängt, daß beide Eigenschaften in einander fließen, und die eine nur die natürliche Folge der anderen zu sein scheint.

Alles was auf den Vortrag Bezug hat, kann in zwei Theile zerlegt werden:

1) In die Beobachtung der vom Komponisten angegebenen Vortragszeichen.
2) In denjenigen Ausdruck, welchen der Spieler aus eigenem Gefühle in das Tonwerk legen soll.

Der erste Punkt umfaßt dreierlei Zeichen: a) die auf Stärke der Tonbildung; b) die auf den Grad der Länge oder Kürze der letzteren; c) die auf die Veränderungen des vorgeschriebenen Zeitmaaßes bezüglichen.

Diese drei Fälle werden nun in den ersten drei des im Ganzen zwanzig Kapitel umfassenden Theiles besprochen. — Die folgenden nehmen sich die frei vom Spieler dem Vortrage hinzugegebenen Momente zur Aufgabe, und es folgt im vierten Kapitel: der Vortrag des einfachen Gesanges; im fünften: der Ausdruck in brillanten Passagen; im sechsten: der Gebrauch der Pedale.

Die übrigen Kapitel führen folgende Ueberschriften: 7) Vom Gebrauche des Mälzel'schen Metronoms. 8) Ueber das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo. 9) Ueber das brillante Spiel. 10) Ueber den Vortrag leidenschaftlicher, charakteristischer Kompositionen. 11) Ueber das Produciren des Spielers vor Zuhörern. 12) Ueber den Vortrag der Fugen und anderer Kompositionen im strengen Style. 13) Ueber das Auswendig-Spielen. 14) Ueber das vom Blatte Spielen. 15) Ueber die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer. 16) Vom Transponiren. 17) Ueber das Partiturspiel und die anderen Schlüssel. 18) Ueber das Präludiren. 19) Vom Improvisiren. 20) Ueber die guten Eigenschaften, die Erhaltung und das Stimmen der Fortepiano.

Man sieht indeß aus der bloßen Anführung der Ueberschriften, daß auch in diesem Werke der Standpunkt der praktischen Empirie den einer wissenschaftlichen und ästhetischen Theorie überbietet. Es mag aber auch einer Klavierschule, die das Praktische im Auge behalten muß, ein gewisses Recht dazu eingeräumt werden, und die Aufgabe in unserem Sinne, welche mehrmals auch bei den vorhergehenden Werken als Maaßstab angelegt wurde, eine andere Form beanspruchen, als solch eine Klavierschule inne zu halten hat. — Diese praktische Empirie charakterisirt den in Rede stehenden Theil durchgängig, und anstatt in seine Einzelheiten näher einzugehen, mag es genügen, den Reichthum des daselbst gesammelten Materials hervorzuheben, und ihn als eine noch heute geltende Quelle für ein theoretisches Eindringen in die Klaviermethodik zu bezeichnen.

Der vierte Theil ist dem Inhalte nach schwächer. Er behandelt in vier Kapiteln, von denen jedes einen Band allein ausmacht, die Vortragsweise Beethoven's, des Fugenspiels und der neueren Virtuosen. Nach der poetischen Auffassung, welche Marx für das Spiel Bach's und Beethoven's uns zur Gewohnheit gemacht hat, dürften Czerny's Bemerkungen zu allen einzelnen Sonaten sowie Trios Beethoven's überflüssig erscheinen. Etwas höher steht das vierte Kapitel, das dem Fugenspiele gewidmet ist, und worin der Verfasser elf Regeln aufstellt, die jedem Spieler streng beachtenswerth sind. Ihr Hauptinhalt läßt sich darin zusammenfassen, daß die Themen stark markirt werden, beim Eintritt aller Stimmen starkes Spiel, bei wenigen ein leiseres nöthig wird. Lang ausgehaltene Bässe dürfen, wenn auch gleiche Noten aneinander gebunden sind, bei jedem Takte neu angeschlagen werden. Strenges Tempo muß durchgehen, ein ritardando ist nur bei Fermaten oder Schlußtakten zulässig. Das Legato ist immer anzuwenden, ausgenommen wenn Pausen oder Staccatozeichen das Gegentheil fordern. Ein Arpeggiren ist möglichst zu vermeiden; das Pedal gleichfalls bei älteren Fugen, und

jede Note muß streng nach ihrem Werthe gehalten werden. Von dem regelmäßigen Fingersatz wird ganz abgewichen. Besonders muß man es verstehen, auf einer Taste verschiedene Finger, selbst Hände abzuwechseln, ohne die Taste dabei anzuschlagen. Hauptsächlich ist die Vertheilung der Mittelstimmen an die betreffenden Hände wohl zu überlegen und beim Einstudiren fest zu bestimmen.

Das erste Kapitel, welches die Virtuosität der neueren Schule seit Thalberg bespricht, kommt über ein gewisses dilettantisches Geschwätz nicht hinaus. Die Modernität beruht nach Czerny auf drei Eigenschaften: 1) Auf der vollendeten Ausbildung der Fingerfertigkeit und Bravour. 2) Auf der Manier, eine singende Stimme mit brillanter Begleitung zu umweben. 3) Auf einer erweiterten Anwendung des Pedals. Es wird hinzugefügt: Thalberg's Werke seien auf die höchste Eleganz und zarteste Anmuth im Vortrage berechnet, und die glänzendsten Schwierigkeiten dienen nur als Mittel zu jenem Zweck. Seine Erscheinung datirt etwa vom Jahre 1830. Döhler hat wahrscheinlich 1835 zuerst größere Sätze für die linke Hand allein geschrieben. Seine Kompositionen sind für einen sehr brillanten, pikant klaren und doch ausdrucksvollen Vortrag, für große Geläufigkeit, Bravour und einen schönen Triller berechnet, und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, zuweilen wohl mit Humor und schalkhafter Grazie ausgeführt werden.

Henselt's Kompositionen erfordern viele Empfindung und Leidenschaftlichkeit, markigen Anschlag, große Dehnbarkeit der Finger. In seinen Melodien herrscht mehr Gefühl als Eleganz.

In ähnlicher Weise wird Chopin abgehandelt, ebenso Taubert, Willmers, Liszt, und werden zu den allgemeinen Phrasen einige Stellen aus den Kompositionen dieser Meister als Belege angeführt. — Das Kapitel schließt mit der richtigen Bemerkung, daß alle diese Eigenschaften der neuen Schule nur stufenweise im Studiren erwor-

den werden können, und daß sie sich eben so auf die vorangegangene Epoche stützen, wie diese auf die noch frühere.

Czerny's Standpunkt ist aber keineswegs aus seiner großen Pianofortesschule allein zu beurtheilen. Seine zahlreichen Studienwerke, worunter die bedeutendsten: die Schule der Geläufigkeit, die Vorschule der Fingerfertigkeit, Op. 636, die vierzig täglichen Studien, die großen Etüden, Op. 740, die Schule der Verzierungen, die Schule des Legato und Staccato, die Schule für die linke Hand, Studien für das Terzenspiel, für den Triller, Studien für den Vortrag der Melodie, 160 achttaktige Studien, die Schule des Virtuosen, bezeichnen seinen Standpunkt folgendermaßen. Es kommt bei der Laufbahn des Klavierspielers nicht sowohl auf das Wissen an, wie diese und jene Form der Mechanik behandelt werden muß (wie es z. B. bei Bach, Türk, Hummel sich herausstellte), sondern auf das Können. Und zwar besteht das letztere einerseits in einer derartigen Geschmeidigmachung aller Spielgelenke und Glieder, daß dieselben instinktartig sicher jede Schwierigkeit in jeder beliebig geforderten Wiederholung gleich sicher überwinden können, andererseits in einer gesonderten einseitigen Durchschulung aller einzelnen Figuren und Formen, wie er denn eben zu diesem Zwecke ein ganzes Werk geschrieben hat, das nur das Terzenspiel, ein anderes, das nur den Triller behandelt u. s. w.

Alle diese Werke müssen mit Czerny's Pianofortesschule zusammengehalten werden, und nur vom Gesichtspunkte ihrer Totalität läßt sich ein vollständiges Urtheil über den Autor fällen. Dasselbe stellt sich so, daß er für die mechanisch-praktische Ausbildung unsers dermaligen Klavierspiels das Meiste, Zweckmäßigste und Bildendste geschaffen hat, und der Einzige ist, der bis jetzt alle Resultate auch in einem geschlossenen Schulwerke methodisch zusammenzufassen den Versuch gemacht hat.

Mit Czerny's Schule schließt sich eine Epoche ab. Es tauchen

zwar in der nächstfolgenden Zeit auch Schulwerke auf, wie z. B. die Schule von Moscheles und Fetis in der Ausgabe von Th. Kullak, oder die große Klavierschule von Siegmund Lebert und Ludwig Stark (Stuttgart, 1858). Aber diese Werke beschränken sich meist auf die Zusammenstellung von kompositorisch ausgearbeiteten Studien, das erste ist in der Theorie fast gar nicht, das letztere nur wenig ausführend. Das Czerny'sche Prinzip bestand darin, in den Etüden den Geist möglichst wenig auf irgend einen tieferen Inhalt abzuleiten, es sollte die Mechanik ausschließlich im Vordergrunde des Interesses bleiben; dieser für das Praktische sehr ergiebige Standpunkt hat denn auch manchen Werken eine unbedingte Popularität eingetragen. In den so eben genannten beiden Schulwerken wird wieder neben der Mechanik der Inhalt geltend gemacht, und es muß der Erfahrung überlassen bleiben, welches von beiden Prinzipien sich als praktischer erweisen wird.

Die übrigen noch zu besprechenden Schriften sind mehr von monographischem Charakter, und dies bezieht sich selbst auf das Werk von Kontski, das noch einmal unter dem Titel einer Schule auftritt. Es sind meist Schriften, welche einzelne Theile des Materials abhandeln, Aufsätze, Nachträge und Beiträge zu der der vorgerückten methodischen Bildung zu Grunde liegenden Erkenntniß der Klavierbehandlung. Wir erwähnen zunächst die Vorrede in

Moscheles Studien für das Pianoforte. Op. 70.

Dieselbe wird hauptsächlich wegen der Berühmtheit des Autors hier namhaft gemacht. Dem Inhalte nach steht sie Czerny's Theorien nach. Die Anschlagsfrage wird z. B. mit einer Oberflächlichkeit behandelt, die an die Zeiten vor Adam erinnert. Es wird dabei nur von Abstufungen in der Stärke gesprochen. Hingegen wird auf Bindung und präcise Ablösung der Finger ein sehr richtiges Gewicht gelegt. Ueber die Zeichen des Staccato und Halbstaccato folgen

Bemerkungen, die bei Czerny bereits abgehandelt sind. Ein Kapitel über gebundenen Styl wiederholt im Anfange Gesagtes, ein anderes über den Takt beginnt mit dem Satze: „Der Takt ist die Seele der Musik", und stimmt im Uebrigen mit Adam, Hummel, Kalkbrenner u. s. w. überein, daß ein zu häufiges Abweichen vom ursprünglichen Tempo nicht zulässig sei. — Schließlich werden einige beachtenswerthe Fingerzeige für das Einüben gegeben: man solle zuerst das Stück langsam durchspielen, hierauf den Fingersatz bestimmen, darnach den Takt, endlich einzelne Stellen wiederholt studiren, und schließlich das zusammenhängende Spiel zur Aufgabe machen.

Werthvoller ist die Vorrede von

Robert Schumann, in dessen Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini. Op. 10.

Wir begegnen hier einem neuen Elemente. Dem einseitigen Vordringen der Technik gegenüber, die unter Czerny's Einflusse charakteristisches Kennzeichen der neueren Virtuosität wurde, finden wir bei Schumann einen mehr ideellen Standpunkt, welchem wir später auch Marx sich entgegen neigen sehen werden. Es konnte nicht fehlen, daß selbst auf die Gefahr einseitiger Anschauung hin, ein Gegengewicht gegen die überwuchernde Technik irgendwo lautbar werden mußte, und die Individualität Schumann's, sein reformatorischer Gang, der auch in der Komposition bahnbrechend hervortrat, war ganz zu dieser Opposition geschaffen.

Zu der genannten Vorrede muß auch der Anhang zu seinem Jugendalbum hinzugenommen werden. Gewinnen wir auch aus beiden Aufsätzen nichts Zusammenhängendes, sondern mehr etwas Aphoristisches, so geht doch die Grundanschauung deutlich hervor, es solle der Mechanik nicht so viel geopfert werden, sondern der musikalische Geist, die Phantasie in Beschäftigung bleiben. Es sollen weniger Uebungen aus Klavierschulen gespielt, als selbst dergleichen erfunden werden. So empfiehlt z. B. Schumann bei einer

Terzenstelle in der zweiten Etüde, das ängstliche Ueben einzelner Partien zu unterlassen, „wenn nur die Terzen genau zusammen und aus lockerem Fingergelenk angeschlagen würden; das Fortspielen übe mehr als jenes Ueben.“ In dem Wenn liegt freilich eine starke Voraussetzung, und wäre es eben leicht, den Schumann'schen Anforderungen ohne mechanische Studien zu entsprechen, so hätte sich von Anfang an das Klavierspiel mehr an die geistige Seite gehalten. — Im Ganzen nun bewegt sich Schumann mehr auf der Oberfläche seines Prinzipes, nirgends dringt er tiefer ein. Im Jugendalbum wird es wiederholt, daß die vielen mechanischen Uebungen bis ins hohe Alter hinein es nicht thun, sie gleichen dem A B C, das man immer schneller sprechen lernen will. Auch stumme Klaviaturen seien unnütz, hören muß man, was man spielt. Anstatt sich Tage lang mit Uebungen abzusperren, soll man lieber im vielseitigsten musikalischen Verkehre, namentlich mit Chor und Orchester leben. Die Stücke, die man spielt, muß man nachsingen können, lieber leichte Stücke vollkommen, als schwerere mittelmäßig lernen, nach dem Beifall der Künstler mehr als nach dem des Publikums ringen, und in einer angeregten, allseitig bildenden, selbst dichterischen Sphäre leben, die Innerlichkeit stets mit ächt musikalischem Denken erfüllen.

Dies sind Alles anzuerkennende Wahrheiten, aber vorausgesetzt bleibt dabei, daß die Technik entweder überwunden ist oder nebenher ihr Recht erhält. Für den Talentvollen sind sie zutreffend, für den minder Begabten — und darunter ist doch wohl die Mehrzahl der Klavierlernenden zu verstehen — von zweifelhaftem Werthe. Den Geist im Munde führen, klingt gar so hoch hinaus, es ist aber im Grunde doch sehr wohlfeil; ohne einen unsäglich ausdauernden, der Technik gewidmeten Fleiß, geht es einmal nicht.

Richtig erkennt Schumann bei allen Studien eine dreifache Entwickelung: 1) Ein mechanisches Befassen, besonders genaues

Feststetzen des Fingersatzes. 2) Einen höheren technischen Standpunkt, das Spiel soll Schwung und Weichheit im Anschlag, Rundung und Präcision der einzelnen Theile, Fluß und Leichtigkeit des Ganzen erhalten. 3) Nach Ausscheidung aller äußeren Schwierigkeiten soll die Phantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben, und was an freierer Darstellung noch fehlt, vollenden.

Wir gehen jetzt über zu dem bereits oben erwähnten Werke von Antoine de Kontski, Indispensable du Pianiste. Op. 100.

Scheinbar strebt diese Schule nach einem minder mechanischen Standpunkte, als frühere Klavierschulen, indem sie kürzer gefaßt ist, und in einem großen Theile nur theoretisch anregen will. Der erste Abschnitt verwirft in launiger Darstellung alle Arten äußerlicher Hilfsmittel, als da sind: Die Kalkbrenner'sche Leiste, den Dactylion von Herz, die stumme Klaviatur, den Chirogymnast, und selbst die Schule der Fingerübungen, worin die Anweisung zum Selbstbilden von Fingerübungen ertheilt wird. Dieser freie Standpunkt ist indeß nur Schein, und alsbald zeigt sich im Verlauf des Werkes eine Unvollständigkeit nach der andern, selbst Widersprüche, indem z. B. S. 41 die mechanischen Uebungen auf fünf Tönen als das Nützlichste und Unentbehrlichste bezeichnet werden. Zwar fehlt es dem Werke nicht an guten Uebungsbeispielen und nützlichen Regeln, im Ganzen wird aber doch die Technik zu oberflächlich veranschlagt, und Phrasen suchen oft zu ersetzen, was eine nicht genügende Sorgfalt in der technischen Entwickelung vermissen läßt.

Hauptsächliches Gewicht wird auf einen einzelnen Effekt gelegt, den Kontski mit besonderer Ausführlichkeit beschreibt. Dies ist diejenige Farbe des Anschlags, die er Carezzando nennt. Der Finger streichelt die Taste, indem er von der Mitte derselben anfangend nach dem vorderen Rande hingleitet, und während dem dieselbe so weit

herabdrückt, daß der Hammer die Saite ganz leise berührt. Beim Oeffentlichspielen erreichte damit der Autor allerdings eine in dieser Weise noch nicht bekannt gewordene Wirkung, wenngleich ein Liebkosen der Taste in Kalkbrenner's Schule bereits unter dem Ausdrucke caresser vorkommt.

Wichtiger ist aber die Kontski'sche Theorie der Handhaltung, welche in Opposition tritt mit der seit Bach aufgekommenen, und ohne es zu wissen, auf die Manieren der ältesten Zeit zurückgeht. — Während in den anderen Schulen auf gekrümmte Finger, auf Horizontalität der Handdecke und des Vorderarmes gesehen, bei einigen sogar auf ein Höherhalten des Handgelenkes gedrungen wird, verlangt Kontski eine niedrigere Haltung des letzteren, und fast ganz grade ausgestreckte Finger. Die Fingerspitze ist nach ihm der gefühlloseste Theil des Fingers, und giebt einen trockenen Ton, während nach der gewöhnlichen Erfahrung die Feinheit des Tastsinns gerade vorzugsweise in ihr begründet ist. Und doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß so manche Vortheile mit dieser Ansicht verbunden sind, worüber später ausführlicher gehandelt werden soll, und daß der Verfasser durch eine sehr weiche und flüssige Mechanik sein Prinzip vollkommen zu vertreten verstand.

Der Abschnitt über den Vortrag verfällt in die Unvollkommenheiten der Adam'schen Schule. Es heißt hier, Anschlag und Gefühl seien die Hauptsachen. Sie machten die Musik unwiderstehlich anziehend, die schnellen Noten thäten es nicht, man müsse edle Gesinnungen und ein Herz haben, um die erhabenen Aufgaben der Musik zu verstehen und verständlich zu machen u. dgl. m.

Unter den ferneren monographischen Schriften zeichnet sich aus

Theodor Kullak's Schule des Octavenspiels.

Die Wichtigkeit des Handgelenkanschlages und die Ausdehnung, die derselbe bei Virtuosen wie Dreyschock und Thalberg erfahren hatte, führten den genannten Autor auf die Idee, eine so neue und

wirkungsvolle Erweiterung der modernen Schule einer gesonderten Entwickelung zu unterwerfen, und so verfolgt dieses Werk die Bildung des Handgelenkes von seinen ersten Elementen an, bis zur meisterhaften Volubilität. Es ist theoretisch und praktisch gleichmäßig genau, und erschöpft sein Object vollständig.

Nicht minder verdient für die Ausbildung eines schönen Scalenspieles desselben Verfassers Werk:

Rathschläge und Studien. (Berlin, Trautwein.)

namhaft gemacht zu werden, obwohl es überwiegend praktisch gehalten ist.

Nicht minder wichtig sind die

Materialien für den Elementar-Klavierunterricht

von demselben Verfasser. Der in ihnen enthaltene Lehrstoff ist werthvoll und trefflich geordnet. Bei der durchgreifenden Bedeutung Kullak's für die Klaviermethodik ist das Nichterscheinen des ersten Theils sehr zu bedauern; derselbe sollte eine ausführliche Theorie der Handhaltung und des Anschlags zum Inhalt haben.

Einige Zeit früher als das zuletzt genannte Werk, nämlich in das Jahr 1852, fällt folgende Schrift:

Louis Plaidy's Technische Studien.

Auch diese der Elementarbildung gewidmete Schule ist von anerkennenswerther Bedeutung. Wir finden hier zum ersten Male eine Theorie des Anschlags. Enthält dieselbe auch nur das von Czerny Gesagte, so ist doch die methodische Darstellung dieses Objectes in der Form bestimmter und übersichtlicher gefaßt. Plaidy unterscheidet vier Arten Anschlag: 1) Den Legatoanschlag. Hier wird nur das erste Fingerglied zum Anschlagen verwendet; die übrigen dürfen weder eingeknickt noch ausgestreckt werden. 2) Das Staccato. Dieses wird mit dem Handgelenk und bei leisen Stellen durch ein schnelles Zurückziehen der Finger, gleich nach dem Anschlage, ausgeführt. Manche Virtuosen spielen es mit dem Arme,

dies darf aber von den Schülern nicht nachgeahmt werden. 3) Den Legatissimoanschlag. Während beim Legatoanschlag das präciseste Ablösen der Finger vorwalten muß, bleiben hier die Finger liegen. Dies ist nur bei akkordlichen Figuren anwendbar. 4) Den getragenen Anschlag, bezeichnet durch einen Bogen über Staccatopunkten. Hier bringt ein gewichtiger Druck der Finger, welcher mit der Stärke des hervorzubringenden Tones wachsen muß, und mit geringer Hebung des Vorderarmes ausgeführt wird, die Tonbildung hervor. —

Wir werden im weiteren Verlaufe indeß sehen, daß diese Theorie nicht ausreicht. — Die Haltung des Körpers und Stellung der Hand beschreibt Plaidy ausführlicher als seine Vorgänger. „Der Spieler soll mitten vor der Klaviatur, und zwar so weit absitzen, daß seine Arme die Enden derselben bequem erreichen können." Diese Angabe ist allerdings genauer als die nach Zollen, die wir bei Marpurg, Türk, Hummel u. s. w. kennen lernten. „Die Ellenbogen sollen ein wenig höher als die Tastatur liegen", dies ist wieder die veraltete Regel. „Dieselben müssen gegen die Seiten gewendet sein, ohne sie zu berühren. Die ganze Haltung soll möglichst ungezwungen sein. Die Handdecke und das erste Fingerglied müssen in gleicher Linie fortlaufen, die Knöchelgelenke dürfen weder in die Höhe stehen, noch eingezogen werden, die beiden vorderen Fingerglieder sind sanft gerundet, ohne mit den Nägeln die Tasten zu berühren. Der Daumen muß stets über den Tasten schweben, parallel mit seiner Taste gehalten werden, und die letztere mit der äußeren Seitenfläche berühren. Alle äußerlichen mechanischen Hülfsmittel sind zu verwerfen. — Bei der Tonleiter kommt eine neue Schwierigkeit in dem Unter- und Uebersetzen hinzu. Hier müssen die Hände ein wenig einwärts gebogen stehen, und der Arm sich ein wenig vom Körper entfernen. Er geht gleichmäßig in der Bewegung der Hand mit. Der Daumen muß bereits beim Anschlage des zweiten Fingers unter

demselben stehen, wofern er untersetzen soll und sich im rechten Augenblicke über seiner Taste befinden."

Das ganze Feld der Mechanik theilt Plaidy in zehn Kapitel: 1) Uebungen mit stillstehender Hand auf fünf Noten ohne Stützenoten. 2) Dieselben Uebungen mit festgehaltenen Noten. 3) Fortrückende Uebungen ohne Untersatz. 4) Fingerwechseln auf einer Taste. 5) Tonleitern. 6) Akkordfiguren. 7) Gebundene Terzen, Quarten, Quinten (verminderte), Sexten, Octaven. 8) Chromatische Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. 9) Handgelenkübungen. 10) Trillerübungen.

Sieht man davon ab, daß Nr. 10 in 1, Nr. 8 in 7 mit vereinigt werden konnte, so ist diese Uebersicht erschöpfend, und verdient vor den früheren den Vorzug. Am Ende des Werkes wird vom melodiösen Spiel gesprochen, was ebenfalls unter die Lehre vom Anschlag mit aufzunehmen war. Die Regeln über den Vortrag lagen nicht in dem Plane des Werkes und werden daher kurz abgefertigt. „Man solle gute Musik fleißig hören."

Das bedeutendste technische Studienwerk der allerneusten Zeit ist das von Carl Tausig, welches Ehrlich herausgegeben hat. Es beansprucht nicht den Werth einer allgemeinen Schule, sondern hält sich nur an Uebungen, die in früheren Etüdensammlungen nicht vorkommen. Die darin befolgte Methodik stellt das höchst lohnende Prinzip der Transposition unter Beibehaltung derselben Fingersetzung an die Spitze. — Auch die Ausgabe des Clementi'schen Gradus von demselben Verfasser ist eine vorzügliche Arbeit.

Ferner ist zu erwähnen ein Werk des Verfassers vom Jahre 1855:

Adolph Kullak: „Die Kunst des Anschlags, ein Studienwerk für vorgerückte Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende.

Hier wird der Anschlag nach einem anderen Prinzipe besprochen

als bei Plaidy und auch bei Köhler, in dessen bald zu erwähnendem Werke. Es werden folgende sieben Arten abgehandelt:

1) Der gebundene Passagenanschlag. 2) Der melodiöse. 3) Der Anschlag mit dem Einziehen der Fingerspitze. 4) Der Staccatoanschlag mit dem ganzen Finger. 5) Der Handgelenkanschlag. 6) Das Halbstaccato. 7) Der Anschlag mit dem Arme. — Im Verlaufe der Aesthetik des Klavierspiels handelt der Verfasser noch einmal genauer über den hier aufgesammelten Stoff.

Den Schluß der hier mitzutheilenden Schriften machen endlich zwei diametral gegenüberstehende Werke, wovon das eine ausschließlich die Mechanik, das andere die Vortragsseite behandelt. Zwischen beiden äußersten Polen des Klavierspiels fehlte bis zur Zeit noch die combinirende Vermittelung. Das erste führt den Titel:

Louis Köhler's „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik". Erster Band: Die Mechanik als Grundlage der Technik. 1857.

Sieht man von einer zu abstracten Darstellung eines an sich bereits trockenen Objectes ab, so muß man der Genauigkeit, womit hier die Mechanik in einigen ihrer Grundbegriffe, sowie in Einzelheiten ihrer Bewegungen, Formen und zweckdienlichen Anwendung erkannt ist, Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Die Abgrenzung des mechanischen Gesichtspunktes bringt es mit sich, daß auch die Anschlagsfrage, die in diesem Werke eine bedeutende Rolle spielt, nur von Seiten ihrer äußerlichen Faktoren behandelt wird. Demgemäß theilt der Verfasser den Anschlag, nach den Verhältnissen der Hebel-Bewegungen und Hebel-Längen in vier Klassen: 1) In den Anschlag mit dem ganzen Finger aus dem Knöchelgelenk. 2) In den mit dem Vordergliede des Fingers. 3) In den Handgelenkanschlag; und 4) in den Anschlag mit dem Vorderarme aus dem Ellenbogengelenk.

Diese Theorie reicht indeß nicht aus. Einmal ist der Begriff

des Anschlags eben so sehr ein geistiger als mechanischer, und eine Auffassung von einer Seite erschöpft ihn nicht; zweitens aber ist auch der mechanische Gesichtspunkt unvollständig gegeben. Der Anschlag mußte nach dem letzteren in seine sinnlichen Faktoren zerlegt und nach dem Unterschiede derselben bestimmt werden. Die vierfache Beschaffenheit der Anschlagshebel ist richtig, aber die Tonbildung wird entweder durch Schlag oder durch Druck zuwege gebracht. Dies zerlegt sogleich die Viertheilung in eine doppelt so große Reihe. Zieht man auch das Prinzip des überwiegenden Druckes der praktischen Uebersichtlichkeit halber auf die Thätigkeit der Fingerspitze zusammen in Eins, so müßte man fünf Klassen mindestens anerkennen. Die zuletzt genannte würde dem singenden Anschlag zu eigen kommen. Außerdem giebt es aber noch Anschlagsfarben, die zwischen Schlag und Druck schweben, wenn der Finger gleitet oder streicht, wie beim carezzando oder manchen Arten des portamento. Dieser Arten ist in dem Köhler'schen Buche gleichfalls nicht gedacht, und somit erschöpft es trotz mancher sehr weit ausgelegten Untersuchung sein Object nicht.

Außerdem ist für die Haltung der Finger und der Hand ein zu pedantischer Maaßstab angenommen worden; die Theorie tritt in ihrer Abstraction so streng auf, daß ihr die Praxis nur in vereinzelten Fällen folgen kann, und trotz aller Pünktlichkeit doch nicht auf dem nächsten Wege zum Ziele gelangt. Der eigentliche Kernpunkt der Klaviermechanik, worüber später das Erforderliche gesagt werden soll, ist zu wenig hervorgehoben.

Die andere, diesem Werke entgegengesetzte Richtung schlägt Marx ein, in drei Schriften, welche betitelt sind: 1) Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. 2) Beethoven's Leben und Schaffen (II. Theil. Anhang). 3) Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen. (Vorrede.) Der genannte Autor legt seine Ansichten nicht in der Absicht eines zusam-

mengehörigen, dem Klavierspiel ausschließlich gewidmeten Systems dar, sondern gelegentlich, so weit ein größerer Stoff die desfallsigen Abschweifungen gestattete. — Wir besitzen daher nur fragmentarische Ausführungen, worunter die über die Behandlung Bach'scher und Beethoven'scher Werke die bedeutsamsten sind.

Marx findet in der technischen Virtuosität der Neuzeit eine Unvollkommenheit, indem die Individualisation des Fingers nicht genügend gebildet ist. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob damit die mechanische Unabhängigkeit und individuelle Gymnastik in Abrede gestellt würde; diese sind einzuräumen; was den Fingern fehlt, ist die Beseelung des Tones. Er hätte sich einfach so ausdrücken können: die modernen Spieler entbehren desjenigen psychischen Elementes, welches in der Bildung des einzelnen Tones den poetischen Reiz erkennt und zuwege bringt. — Denn den Fingern fehlt die Fähigkeit der Declamation keineswegs; der Geist nur lebte mehr in figurativen Kombinationen als in der innigen Versenkung in die Sprache der einzelnen Töne.

Marx drückt sich darüber folgendermaßen aus: „In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das Entscheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegentheil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerkes Bedürfniß. Man muß so zu sagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muß den Empfindungston für sich allein, in dem erforderlichen Grade von Zartheit der Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehen — muß gleichsam für sich Seele haben und ein selbstständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodischem Vermögen hinsichts der Stärkegrade und Tonverschmelzung hinter Streichinstrumenten und Bläsern zu-

rückſteht, iſt doch weit mehr, als man allermeiſt hört und glaubt, zu leiſten, wenn die Taſte mit Zartheit und Liebe angefaßt, ſtatt gewiſcht oder geſchlagen wird, wenn der Finger ſich gleichſam mit Verſtändniß in ſie hineinfühlt, wenn ſelbſt die höchſte Kraft nicht in rohen Schlägen ſich äußert, ſondern aus dem Machtgefühl des Tongehaltes hervortritt. Die Taſte muß gefühlt, nicht geſtoßen oder geſchlagen, ſie muß mit Gefühl angefaßt werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Theilnahme drückt — und das im Moment mächtigſter wie zarteſter Erregung — anders wird Beethoven's und Bach's Poeſie niemals zur vollen Ausſprache kommen."

Als äußerliches Hülfsmittel empfiehlt Marx: „Daß ſich die Hand namentlich ein wenig nach der Seite des Fingers, der ſich nerviger betheiligen ſoll, hinneigt." Hierauf werden bezüglich des polyphonen Spiels Bach'ſcher Kompoſitionen die Regeln ertheilt, die Czerny bereits ausgeſprochen hat; jede Tonreihe ſoll in ſelbſtſtändiger und zuſammengehöriger Klarheit zur Geltung gebracht werden, und die Finger in der Vertheilung des Stimmengeflechtes eine ſolche Geſchicklichkeit und Geläufigkeit beſitzen, daß nirgends dem Geiſte irgend ein Abbruch erwächſt. Das Ablöſen mehrerer Finger auf einer Taſte ohne Wiederholung des Anſchlags wird ſehr häufig behufs der Bindung verlangt, und erfordert beſondere Uebung, nicht minder eine gewiſſe Zahl unregelmäßiger Fingerſetzungen, wie z. B. das Ueberſetzen des vierten über den fünften, der mehrmalige Gebrauch deſſelben Fingers bei verſchiedenen Taſten. (Czerny ſagte ganz richtig, beim Fugenſpiel höre jede Regel auf — dies iſt natürlich ſo zu verſtehen, daß die Verbindung als geiſtiges Moment das allein Beſtimmende iſt, und die Technik in der möglichſt angemeſſenſten Weiſe ſich darnach zu richten hat.)

Betreffs des Vortrags hebt Marx hervor, daß das fertige, ſaubere, glänzende Abſpielen der modernen Virtuoſität keineswegs für die tiefere Erfaſſung Bach's hinreiche. An ein flüchtiges, glän-

zendes Massenspiel ist hier nicht zu denken. Je reicher und tiefer der Inhalt, je mehr er sich in einzelnen Zügen ausspricht, desto weniger gestattet er dem theilnehmenden Gemüth ein Darüberhineilen. Um in den Inhalt einzudringen, müssen wir stets fragen, was sich in diesen Notenreihen darlegt, und was mit ihnen begonnen werden kann.

Hiernach geht der Autor in einen Theil der von ihm zusammengestellten Bach'schen Kompositionen analysirend ein, führt durch Betrachtung der rhythmischen und melodiösen Einzelheiten das Nachdenken auf Tempo und Stärkebestimmung, und leitet die Vorstellung auf das einheitliche Gefühl, das dem Inhalte zu Grunde liegen muß. Hinsichtlich des Vortrags der Fuge findet er die Regel, das Fugenthema hervor zu heben, nicht ausreichend. „Jede Stimme führt ihren Gesang in Gegen- und Zwischensätzen einheitvoll weiter. Dies, dieser stets und in jeder Stimme beseelte, wahrhaft dramatische Dialog ist eben das Wesen und Leben der Fuge. Jede Stimme muß nach ihrem Inhalte Zug für Zug studirt, und darnach ihr Zusammenwirken mit den andern und das Ganze bemessen werden. Das dunkle Gefühl ist nicht ausreichend, ein aufhellendes Bewußtsein bringt die lichte Gluth wahrer Begeisterung. Im Widerspruch gegen viele Freunde des Alten wird endlich darauf aufmerksam gemacht, daß Bach recht wohl auch Eilen und Zögern vertrüge, mithin Mittel des Vortrags in Anspruch nehmen könne, die Viele nur dem Modernen zuertheilen. „Sei denn das Gemüth der Alten anders beschaffen gewesen, als das unsere? Hat Bach nicht urkundlich Freude, Zorn, Schmerz, hinschmelzende Wehmuth zu seinen Aufgaben gemacht? Und ist es nicht dem bewegten Gemüth eigen, daß seine Wallungen bald heftiger und hastiger anschwellen, bald sich mildern? Wo gleiche Stimmung herrscht, da muß auch der Spieler festhalten am Maaß der Bewegung, wie z. B. in Beethoven's großer

C-dur-Sonate. Wo das Gemüth wechselnd bewegt ist, muß der Spieler ihm gehorchen."

Ueber Beethoven erörtert Marx Aehnliches. Auch für diesen Tondichter genügt nicht die Glanzseite der virtuosen Fähigkeiten. Er will geistig erfaßt sein, und es ist nothwendig, sich in denselben hinein zu leben. Abzulehnen ist die Ansicht mancher Lehrer, als ob der Schüler erst eine vollkommene technische Ausbildung abwarten müsse, bevor er sich an Beethoven's Werke wagt. Die letzteren passen (wie z. B. die Sonaten Op. 10, 14 u. a.) recht wohl für den mittleren Standpunkt technischen Geschicks, ja wohl manche für einen noch niederen, und reichen hinan bis zu den hochgelegensten Stadien. Der Schüler ist keineswegs von der Bekanntschaft und Vertiefung in Beethoven auszuschließen, ein einseitiges Ueben der glänzenden Seiten hat oft Unfähigkeit, Beethoven's Fluge zu folgen, zum Resultate. Hierbei charakterisirt Marx den Mangel der heutigen Technik in ähnlicher Weise, wie oben bei Gelegenheit Bach's „es fehle den Fingern die individuelle Bildung."

Nicht das Hervorstoßen der Melodie, wie in den Thalberg'schen Phantasien, genüge da wo es bei Beethoven auf declamatorische Erfassung ankomme; Ton um Ton wolle die Cantilene des letzteren verstanden und ausgemeißelt sein und sich gegen die Begleitung absondern. Hiernach folgen Beispiele aus der G-dur-Sonate Op. 14, das erste Thema der großen F-moll-Sonate, der erste Zwischensatz im ersten Theile der Es-dur-Sonate Op. 27, der erste Satz der Cis-moll-Sonate, und der zweite Satz aus Op. 90. In allen diesen muß jede Stimme, die selbstständigen Inhalt hat, von den anderen gesondert und ihrem eigenen Sinne gemäß durchgeführt werden. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichthum und der Freiheit der individualisirenden Elemente der Tondichtung; für das Finale der Sonate Op. 101 z. B. und das Fugato in Op. 120 reicht die zur Unisonität und Uniformität gebildete moderne Spiel-

hand nicht aus. Der Fingersatz muß vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmäßigsten neben den andern, oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen kann. Marx wiederholt hier, daß die Hand durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehen müsse. Die Technik bedarf der Poesie.

Betreffs der allgemeinen Auffassung der Beethoven'schen Werke gilt die Regel einzig und allein, den Geist der letzteren zur bestimmenden Autorität zu nehmen, und über jede mündliche Ueberlieferung, und sei sie aus Beethoven's Munde selbst, zu stellen. Um diese Autorität aber richtig zu verstehen, bedarf es technischer und geistiger Reife, und die letztere documentirt sich in der Empfindung für das Werk und der Lust, es sich zu eigen zu machen. Man muß von jedem Bedürfniß der Technik absehen, und in anderer denkender Weise sich mit dem Werke beschäftigen. Es werden hier drei Reihen der Sonaten aufgestellt, wie sie von leichterem Gehalte anfangend sich bis zu dem tiefsten und inhaltvollsten erheben:

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78; dann Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 27; sodann Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111.

Soll ein bestimmtes Werk studirt werden, so spiele es der Schüler ohne Rücksicht auf Technik ununterbrochen ein paar Mal in dem etwaigen richtig angenommenen Tempo durch. Dies gilt von jeder andern Komposition nicht minder. Hinsichtlich des Tempo ist der innere Sinn der entscheidende Richter. Je mehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. — Die technische Ausführbarkeit ist durchaus nicht der Maaßstab für das Tempo (wie z. B. die ersten Sätze der Op. 13, 28, 90, 101 zeigen). Beethoven hat oft seine Unzufriedenheit über zu schnelles Zeitmaaß ausgesprochen.

Die Beziehung der Sätze unter einander trägt oft viel dazu bei, die Schnelligkeit der einzelnen zu bestimmen.

Bei tieferem Eindringen muß man nun mit größerer Schärfe den Inhalt auffassen, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder zum Bewußtsein bringen, und sich eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise machen. Marx analysirt hierbei in trefflicher Weise den ersten Satz von Op. 7, und weist nach, wie jeder Ton Bedeutung hat, und mit innerer Nothwendigkeit vom Meister gesetzt ist. Dies gilt selbst von den Verzierungen, die sich bei Beethoven nicht verändern lassen, wie etwa bei Hummel oder Chopin. Ferner wird bestimmt, der tektonische Bau müsse genau mit aller Ueberlegung zum Bewußtsein gebracht sein; einiges wird nur angedeutet, anderes ausführlich behandelt; so z. B. was sich auf die Darstellung der Beethoven'schen Cantilene bezieht.

Unbedingte Nothwendigkeit für den Vortrag Beethoven'scher Kompositionen ist Taktfreiheit. Mehrere Werke fordern sie allerdings nicht, wie z. B. Op. 22, 54, 53; aber die Mehrzahl. Taktfreiheit ist Naturgesetz, nicht Taktfestigkeit. Sie liegt begründet in der Wellennatur des Gemüthes. Beethoven's eigener Vortrag war ganz von dieser Freiheit belebt. Marx, der in Allem, wie bekannt, ein Heranringen des Tones an das Wort erblickt, betont die Taktfreiheit ganz besonders, weil *sie* allein im Stande ist, dies Ringen auszudrücken. — Hiernach analysirt der Autor abermals mit Rücksicht auf diese Taktfreiheit einige Sonaten, nämlich Op. 31 D-moll, Op. 57 F-moll und Op. 90 E-moll.

Es bedarf keiner weiteren Ausführung, daß Marx's Bedeutsamkeit auch in diesen, dem Klavier gewidmeten Episoden hervortritt. Anregend wirkt seine poetische Diction, sowie die produktive Kraft seiner Phantasie, die leicht Worte, Inhalt und Vorstellungen in den Tongehalt der musikalischen Dichtungen hinein zu legen versteht.

Sind dieselben auch nicht zwingend, lebt vielmehr der Geist der Musik in einem allgemeineren Reiche, als Marx es anerkennt, so befruchtet doch sein Vorgang und besonders die Wärme seiner Sprache die Empfängniß für die edelsten Gattungen der Musik, und leitet das eigene Denken an, sich tiefer der Tonwerke zu bemächtigen. Ganz in seinem Rechte ist er aber, wenn er beim Klavierspiel den Geist zur obersten Instanz erhebt, und alles Streben der Technik nach diesem höchsten Ziele hingeleitet wissen will.

Anhangsweise ist noch einiger kürzerer Aufsätze zu gedenken, mit welchen wir die Reihe der methodischen Schriften beschließen. Auch sie fügen Einzelnes zu dem allgemeinen Material in besonderer Ausführung hinzu. Zuvörderst ist von

Thalberg ein Aufsatz über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte

zu nennen, welcher als Einleitung einer Reihe von Paraphrasen aus seiner späteren Zeit vorangedruckt war. — Derselbe giebt einen bemerkenswerthen Beitrag zur Anschlagslehre, indem er den melodiösen Anschlag, dessen der genannte Virtuose in allen Formen so sehr Meister war, behandelt. Er stellt elf Regeln auf, welche zu einem schönen Singen nothwendig sind, und woraus wir als das Wichtigste folgende Worte mittheilen: „In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muß mit voller Brust gesungen, dem Instrumente also viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, daß man sie kurz anfaßt und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muß man die Tastatur gewissermaßen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus bloßem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in solchem Falle mehr angefühlt als angeschlagen werden. — Wir können Denjenigen, die sich ernstlich mit dem Pianoforte beschäftigen, keinen besseren Rath geben, als

den, die schöne Kunst des Gesanges zu lernen, zu studiren, durchzuarbeiten. Deßhalb soll man auch nie die Gelegenheit versäumen, die großen Künstler, welches auch ihr Instrument sein mag, und namentlich die großen Sänger zu hören. Kann es für junge Künstler eine Ermuthigung sein, so wollen wir noch hinzufügen, daß wir für unsere Person fünf Jahre hindurch unter der Leitung eines der berühmtesten Lehrer der italienischen Schule den Gesang studirt haben." S. Thalberg.

Diese wenigen Worte klingen zwar bei weitem nicht so spirituell, wie die Bemerkungen Marx's über die Vortragsweise der Beethoven'schen Melodien, legen aber doch die Vermuthung nahe, daß der geistvolle Interpret des größten Tondichters die moderne Schule nicht genau genug erkannt hat. Man kann nicht behaupten, daß Jeder, der in der letzteren geübt ist, auch Beethoven'sche Cantilenen richtig darzustellen vermöge, aber umgekehrt kann gewiß Niemand dieselben ausdrucksvoll behandeln, der die Thalbergische Regel nicht praktisch sich angeeignet hat.

Der zweite Aufsatz ist vom Verfasser dieser Schrift und heißt: Ein Wink für Klavierspieler. (Berliner Musikzeitung Echo VI. Jahrgang. Nr. 26.)

Er wurde veranlaßt durch einen Angriff in den Wiener „Blättern für Musik, Theater und Kunst" (Nr. 43 desselben Jahres) auf eine Bemerkung in des Verfassers „Kunst des Anschlags", worin bei Gelegenheit des melodiösen Spieles die Regel ertheilt wurde, der Finger solle ein Vibriren der Taste, ein Beben des Tones zu erringen versuchen, und dem Klavierton eine Schönheit und Fügsamkeit zumuthen, die er leider in der Wirklichkeit nicht besitzt.

Diese Regel wurde wegen ihres zu ideellen Standpunktes als unpraktisch und gefährlich angegriffen. Die Entgegnung des Verfassers stellte sie als ästhetisch begründet hin, und sicherte ihr durch den Hinweis auf diejenige Vergeistigung, die jedem Kunstmaterial

eine Richtung in die nächst höhere Sphäre als höheren Reiz und Zauber einzuhauchen berechtigt, das wissenschaftliche Gewicht.

Endlich ist noch zu gedenken eines Aufsatzes von

Brendel, Studien über Pianofortespiel. Die Handhaltung und der Anschlag, die Ausbildung der Hand und des Handgelenks. (Neue Zeitschrift für Musik, 46. Bd. Nr. 22.)

Dieser Aufsatz regt durch mancherlei Neues an. „Es seien so viel abweichende Manieren über Handhaltung u. s. w. von jedem einzelnen Meister als Norm aufgestellt worden, daß dadurch eine gewisse Unsicherheit entstanden ist und etwas Allgemeingültiges vermißt wird. Hummel's Spiel konnte in Folge seiner Handhaltung, die man scherzweise die Krabbelmanier nannte, keine Fülle des Tones besitzen. Denn er ließ die Finger nicht fest auf die Taste fallen, er zog sie, nachdem dieselbe niedergedrückt war, ein, so daß zuletzt der Fingernagel über die Taste glitt. Den directen Gegensatz bildete Field. Dieser lehrte eine durchaus senkrechte Haltung der Finger, so daß dieselben wie Hämmer auf die Taste fielen*), er verlangte, daß dieselben bis auf den Grund niedergedrückt würden. Dadurch gewann er eine große Klangschönheit, Reichthum und Mannigfaltigkeit der Schattirungen, ohne die Brillanz der Wiener Schule zu erreichen. Moscheles besitzt größeren Ton als Hummel, sein Anschlag ist fest, die Taste bis auf den Grund niederdrückend. Dafür hat er aber wieder nicht Field's sinnliche Klangschönheit. Alle älteren Meister charakterisirt insgesammt eine feste, stets sich gleich bleibende Haltung der Hand, eine in sich geschlossene Spielweise, die alle Ausdrucksverschiedenheit auf einem und demselben Wege hervorzubringen trachtet. Das neuere Spiel mit seinen bei weitem größeren Kontrasten und Tonabstufungen machte auch eine andere und freiere Handhaltung

*) Dies ist aber ohne Mitwirkung des Handgelenks nicht möglich!

nothwendig. Das markirte Hervorheben einzelner Noten: ein stechendes Niederdrücken der Taste, und im Gegensatz hierzu das hingehauchte Pianissimo: weiter ausgestreckte Finger."

Im weiteren Verlaufe empfiehlt der Verfasser für die erste Schulung die Handhaltung mit eingedrückten Knöcheln und krummen Fingern, und breitet sich über bekannte Elemente weiter aus.

Alle fleißigen Arbeiten durchzusprechen, welche wenigstens im engern Kreise einer geistesfrischen Methodik entgegen streben, ist für unsern Zweck nicht wünschenswerth; eine derartige Erweiterung des Materials würde über die Absicht dieser Abhandlung hinausgehen. Doch können wir diesen kurzen Abriß einer Geschichte der Methodik nicht schließen, ohne eines Gesichtspunktes zu erwähnen, der für den Elementarunterricht immer allgemeinere Verbreitung findet, nämlich der Verbindung des Klavierspiels mit dem Gesang, insofern als ein vernünftiges Melodiespiel, vernünftige Accentuation und Interpunktion gerade im ersten Stadium der musikalischen Erziehung durch das Hervorkehren des gesanglichen Elements angebahnt wird.

Diesen Standpunkt vertritt L. Ramann in sehr fruchtbringender Weise in der „Allg. musikalischen Erziehungs- und Unterrichtsmethode". Das Werkchen erörtert in geistvoller Weise die Bedeutung der musikalischen Bildung für die gesammte Entwicklung der Jugend, und führt dann das in Rede stehende Prinzip genau und zweckmäßig für die erste Zeit des Musikunterrichts durch. Im Anschluß daran machen wir auf die Schulen von Reißmann und Damm aufmerksam.

Instruktive Ausgaben der Klassiker sind in letzter Zeit vielfach in's Leben getreten. Eine große Zahl derselben schließt sich der Lebert-Starck'schen Schule an. Vorzüglich sind die Liszt'schen Bearbeitungen Weber's und Schubert's geeignet, den Schüler zu einer geistvollen Reproduktion anzuregen. In den demselben Studienwerk hinzugefügten Bülow'schen Ausgaben Beethoven'scher Sonaten

ist besonders das Prinzip der Taktfreiheit, als dem seelischen Bedürfniß unentbehrlich, herausgekehrt. Höchst verdienstvoll sind ferner Bülow's Bachausgaben, nur haben die Allegro's manchmal eine starke Neigung zum Pikanten. Auch die Arbeiten Reinecke's müssen mit Auszeichnung erwähnt werden. Doch nun genug. Eine genaue Besprechung aller hierhergehörigen Werke würde ein Buch für sich beanspruchen.

Zweiter Theil.

Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen.

Erster Abschnitt.

Die Technik.

Viertes Kapitel.

Disposition des nachfolgenden Systems. — Bedeutung der Technik. — Die Theorien der Handstellung.

Das Klavierspiel ist reproducirende Kunst. Die Improvisation und Komposition auf dem Pianoforte unterliegen Regeln, welche in allgemeinere Gebiete des musikalisch Schönen hinein reichen. Sollte auf dieselben im weiteren Verlaufe Rücksicht genommen werden, so kann dies zum mindesten nicht in dem Sinne geschehen, als ob diese ästhetischen Zweige von Grund aus hier konstruirt werden sollen.

Das Material des Klavierspiels bilden diejenigen sinnlichen Bedingungen und Verhältnisse, welche die Darstellung des für den Organismus des Pianos und des menschlichen Spielapparates geschaffenen musikalisch Schönen möglich machen, und die Aesthetik des Pianofortespiels hat diesen sinnlichen Bestand auf allgemeingültige Gesetze der Schönheitswissenschaft zurück zu führen. — Das Klavierspiel in seiner Besonderheit, d. h. in seinen unterscheidenden Merkmalen, hat also überwiegend in den Bedingnissen der sinnlichen

Wiedergabe des geistig vorausſetzlich richtig Recipirten ſeinen Lebenskreis. Von dem Momente an, wo dieſe ſinnlichen Bedingungen von der Aeſthetik ſo weit entwickelt ſind, daß ſie den muſikaliſchen Schönheitsgehalt in dem ihnen zugemeſſenen Umfange wiederzugeben vermögen, würde ein weiteres Vordringen der Lehre unfehlbar in die Sphäre der allgemeinen Muſikäſthetik überzugreifen haben. Daß ſie ſich hier kürzer zu halten habe, iſt auf Grund einer ſäuberlichen Abſcheidung der Wiſſenſchaften natürlich; obwohl keineswegs dabei überſehen werden ſoll, daß ein gewiſſer Antheil an dem Allgemeinen und Höheren mit zu dem Lebenskreiſe des Speciellen gehört, und das Prinzip der wiſſenſchaftlichen Grenzabſcheidung zu kurzſichtig verfahren würde, wollte es nur das Unterſcheidende und nicht auch einen Theil des Gemeinſamen dem Rechte des Speciellen zuerkennen.

Die hier in Rede ſtehende Specialäſthetik nimmt einen Gang, der von dem bei der allgemeinen Aeſthetik üblich gewordenen abweicht. Die letztere verweilt vorzugsweiſe in der Ideologie des Schönen, und leitet aus der Theorie die Erſcheinungen der einzelnen Künſte gewiſſermaßen ab. Die hier folgende Entwickelung konſtruirt von unten auf den Umkreis ihres Schönen; ſie beginnt mit den elementarſten Kunſtanfängen und verfolgt die Thätigkeiten des von der Phantaſie beſtimmten Willens von Stufe zu Stufe immer höher hinauf, bis immer neue Ideen in dem ſo bearbeiteten und unterwürfig gemachten Materiale auftauchen, und zuletzt der ganze Gehalt in ſeiner ihm möglichen Ausdehnung gewonnen iſt. — Iſt das Allgemeine und das Ganze wegen ſeines philoſophiſchen und poetiſchen Reizes auch anziehender, als das in trockenen Elementarverhältniſſen verweilende Beſondere, und imponirt demgemäß der Gang der allgemeinen Aeſthetik von Anfang an durch einen abſtrakten Nimbus mehr als das hier inne zu haltende Lehrverfahren, ſo iſt das letztere dafür weniger dem Irrthume ausgeſetzt, und hat

obenein das Verdienst, das Schöne in die sinnlichen und wirklichen Einzelheiten zu verfolgen, was die von Theorien zu tief in Anspruch genommene allgemeine Aesthetik meist unterläßt.

Die Idee des Kunstwerks wird vermittelt durch den sinnlichen Stoff. Das Herantreten an denselben ist die erste That der künstlerischen Energie, seine allmälige Ueberwindung ihre erste und nothwendigste Errungenschaft. Der Stoff muß sich fügen, und ihm so viel wie möglich abzuringen nach den Gesetzen des geheimnißvollen Idealitätszuges der Psyche, ist die Aufgabe jeder Kunst.

Für das Klavierspiel hat die allgemeine musikalische Phantasie inhaltlich und technisch das Material so weit im Voraus bearbeitet, daß unmittelbar nur die von den Bedingungen des natürlichen Zustandes bestimmte *Hand* als der Stoff vorliegt, der sich dem Willen fügen muß. Die Bildung der Hand ist der Verlauf desjenigen Prozesses, in welchem die in der letzteren von der Natur angelegten, aber theils unentwickelten, theils in die Vielheit anderer Bedürfnisse sich zersplitternden Neigungen und Fähigkeiten, für einen ganz bestimmten Zweck mit Geläufigkeit und Kräftigkeit dienstbar gemacht werden. Dieser Zweck geht darauf hin, daß die *Hand* zunächst, sodann aber der *ganze* Spielapparat bis zur Muskulatur des Oberarmes hinauf, fähig gemacht werde, den bestimmten im Klavier und besonders in der Klaviatur vorliegenden Mechanismus so zu behandeln, daß die Klangerzeugung in allen denjenigen Verhältnissen zu Stande gebracht werden kann, wie sie der in den für das Klavier geschaffenen Tonwerken niedergelegte Geist verlangt.

Die Klangerzeugung beruht beim Klavierspiel einerseits auf der specifischen Natur des Hämmermechanismus, und die Eigenschaften des letzteren, wofern er die normale Vollkommenheit hat, bestehen: 1) In einer unbedingten Nachgiebigkeit der gegen die Saiten gerichteten Schlagthätigkeit. 2) In einer damit aufs Engste

zusammenhängenden Nüancirung und Modifikation des Stärke- und Schnelligkeitsgrades jener Schlagthätigkeit; und 3) in einer allen Einzelgliedern des Gesammtmechanismus derartig genau zugemessenen Egalität, daß gleicher Kraftaufwand gleiche Qualität und Quantität des Tones erzielt, und den Modifikationen des ersteren die Nüancen der letzteren entsprechen. — Das Mittel, durch welches die Hand mit dem Hämmermechanismus in Korrespondenz tritt, ist die Tastatur, eine durch mathematisch reguläre Abscheidung einzelner Felder auch im Aeußerlichen das Prinzip der Egalität darstellende und dem Fingergefühl anregende Fläche, sowie denn auch im Bau der Hämmer eine dem entsprechende Egalität der Formenbildung zu Grunde liegt.

Die hier mitgetheilten Eigenschaften eines mechanischen und todten Organismus sind bestimmend für die Aufgabe, der sich die Hand zu unterziehen hat. Sie hat formell nicht minder als dynamisch sich ganz die nämlichen Eigenschaften anzueignen. Die unbedingte Nachgiebigkeit des Hammerschlages entspricht der Lockerheit der Fingerbewegung, die dem Willen vollkommen gefügige Nüancirung aller Stärke- und Schnelligkeitsgrade der Schlagbewegung liegt als unbedingte Forderung nicht minder bei der Hand als beim Hämmermechanismus zu Grunde; die Egalität des Schlaggewichtes, die Ausgleichung der verschiedenen Fingerkräfte zu einer in sich egalen Schwere ihrer Schlag- und Druckwirkung ist die nächstfolgende Aufgabe, und die letzte endlich besteht in einer dieser Anforderung auch formell entgegen kommenden Aeußerlichkeit der Fingerhaltung.

So leicht sich nun auch eine Uebersicht der nächsten Aufgaben auf diese Weise herstellen läßt, so beruht doch die praktische Aneignung auf einem langen, mühseligen Kampfe des Willens mit den Kräften des hier vorliegenden Naturstoffes. Die Praxis vollendet in einem langwierigen Prozesse, nach und nach, Stufe um Stufe, aber nicht in gerader Linie, mit unendlichen Umwegen, in

fortwährenden Rücksichten auf allerhand andere gleichzeitig sich darbietende Nebenumstände und Aufgaben den Weg, der zum letzten Ziele führt. Das letztere ist nicht bloß in der Mechanik zu gewinnen, sondern umfaßt eng zusammenwirkend und zusammengehörend mit dieser Mechanik ein weit ausgelegtes geistiges Gebiet, und selbst abgesehen von diesem, löst sich die scheinbare Einfachheit der rein mechanischen Aufgabe durch allerhand Verhältnißstellungen des lebendigen von physischer und psychischer Wärme beseelten Fingerapparates zu dem vorliegenden leblosen Tasten- und Hämmerorganismus in ein weit und fein ausgesponnenes Netz von Regeln und Formen auf, so daß die Theorie eine genauere Ausführung erfordert. — Wir gehen unmittelbar an die letztere.

Einige Theoretiker scheiden Technik und Mechanik. Die letztere würde die Gesetze der Fingerkräfte und der zum Spiel überhaupt nothwendigen Glieder- und Gelenkbewegungen untersuchen, und abstrakt ohne Verband mit irgend einer kompositorischen Inhaltlichkeit rein im Sinne des vorliegenden physikalisch mechanischen Zweckes auf bestimmte Formen zurückführen. Die Technik würde diesen Mechanismus im Dienste des kompositorischen Zusammenhanges zu betrachten haben. Eine scharfe Grenzinnehaltung beider Begriffe ist nicht nothwendig und außerdem schwer durchzuführen. Wo hört die Mechanik auf, wo beginnt die Technik? Beides gehört eng zusammen, eine Sonderung würde der Mechanik die Pflicht auferlegen, sich jedes praktischen Beispiels zu enthalten, denn jede noch so kleine Verbindung von Tönen ist schon kompositorisches Atom. Und eine Lehre des praktischen Stoffes *ohne* Beispiel, ist wegen ihrer anregungslosen Abstraktion unpraktisch. So hält es denn das nachfolgende System mit einer Trennung dieser Begriffe nicht genau; die Elemente der ersten Gattung werden vorwiegend rein mechanischer Natur sein, bei allen übrigen wird ein Hineinspielen in die Technik

unabweisbar sein; es erscheint am zweckmäßigsten, Mechanik und Technik so ziemlich in Eins zu setzen, da es überdem mehr auf sachliche Genauigkeit, als auf die in keiner Sphäre zutreffende Präcision des Wortlautes ankommt.

Die Mechanik ist die erste und unerläßlichste Bedingung des Klavierspiels. Sie hat zu dem Geiste desselben ganz das Verhältniß, wie die Form zum Inhalte, d. h. sie ist selbst das Ganze, eben so sehr wie der Inhalt, und scheidet sich von demselben nur vom Gesichtspunkte einer anderen Betrachtungsweise, welche der beobachtende Verstand dem Kunstwerke gegenüber einnimmt.

Die Mechanik muß vollkommen sein; so wenig das geschickteste rhetorische Genie den Redner macht, wofern die Zunge stottert, schwerfällig, oder wohl gar der Sprache unmächtig ist, eben so wenig macht das außerordentlichste Verständniß aller Kompositionen, oder die üppigste Phantasie den Klavierspieler, wenn es der Mechanik gebricht. Wo in ihr die geringste Lücke fühlbar ist, wird die Vollkommenheit des Ganzen fehlen, die unscheinbarste Schwäche hemmt die vollendete Entstehung des Ideals; der tiefsinnigste Flug des Gedankens, der feinste Athemzug der Empfindung reichen nicht aus, wenn eine harte Fingerspitze, ein steifes Glied, eine ungeschickte Bewegung dem Inhalte des Willens Hindernisse in den Weg stellen. Wo bloß Verständniß waltet, und die Finger schwerfällig widerstreben, wird die Darstellung zu einem widerlichen Zwitterwesen, das charakterlos zwischen Abstraktion und Kunst schwebt, eine Art unverständlicher Symbolik, darum unschön, weil die Proportionalität ihrer Elemente gestört ist. — Der Dilettantismus stützt zwar oft sein Nichtkönnen auf den wohlfeilen Prunk schöngeistiger Phrasen von Ausdruck. Dies ist eitle Oberflächlichkeit. Das Ideal will in allen Theilen Vollkommenheit sein, denn die Idee ist eben so sehr sinnliche Wirklichkeit, als der Reflex derselben im Geiste.

Wir verfolgen jetzt diese sinnliche Wirklichkeit von ihren Anfängen an bis zu ihrem Uebertritte in das Uebersinnliche.

Der Stoff, der sich dem Willen fügen soll, die *Hand*, muß zunächst in seinen Eigenschaften untersucht werden, und nach genauer Prüfung derselben wird sich ergeben, in welcher Weise ein vernünftiger Anfang mit seiner Umbildung gemacht werden kann.

Die Form und Individualität der Finger stehen mit dem Prinzip der Egalität, das oben bei Betrachtung des Hämmermechanismus im Vordergrunde stand, im Widerspruch. Der dritte Finger ist länger als alle übrigen, der vierte kommt ihm am nächsten, sodann der zweite. Der fünfte ist wesentlich kürzer als die genannten, und der Daumen liegt ganz zurück. Ein so verschiedenes Längenverhältniß fordert eine Umformung der in natürlichem Zustande gestreckt liegenden Hand, der Art, daß ein Anschluß an die in horizontaler Ebene hinlaufende Tastatur ermöglicht wird. Alle Töne haben gleiche Existenzberechtigung; die Klaviatur symbolisirt diesen Gedanken durch eine gewisse mathematisch reguläre Zuertheilung des denselben angewiesenen Flächenmaaßes, und die Hand muß sich so dazu stellen, daß mit *gleicher Leichtigkeit* und unter Umständen, die eine *gleiche Kraftbethätigung* garantiren, jedes Einzelglied der Tastenfläche erreicht werden kann.

Die Theorie der Handstellung ist ein schwieriger, noch heut zu Tage nicht ganz ins Klare gebrachter Punkt, indem darüber widerstreitende Ansichten herrschen. Hinge das Prinzip der zu erreichenden Gleichheit in der Schwingungs- und Druckkraft der Finger lediglich von ihrer Stellung ab, so müßte die Bach'sche Fingerhaltung, die wir im zweiten Kapitel kennen gelernt haben, maßgebend sein. Die gleiche Krümmung aller Finger und das lineare Verhältniß ihrer Spitzen sind Bedingungen, welche den von der Klaviatur gestellten am meisten entgegenkommen. Es sind aber so manche andere Punkte dabei noch mit in Rechnung zu bringen, und will man aus den

verschiedenen hierüber herrschenden Theorien etwas Allgemeingültiges entnehmen, so läßt sich ungefähr Folgendes als das allein Festzuhaltende bestimmen.

Nicht die Handhaltung, sondern die Anschlagsbeschaffenheit und Tonbildung muß vor Allem im Auge behalten werden. Diese ist der Inhalt, jene nur die Form. Die Ton- oder Anschlagsbildung muß eine ganz bestimmte Qualität haben, und je nach der verschiedenen Individualität der Hände werden sich Abweichungen in der Stellung ergeben. Eine ganz bestimmte Form der Hand und der Finger als Regel festzustellen, ist entweder als Einseitigkeit, oder als Vorliebe zur Theorie bei nicht gründlicher Berücksichtigung des praktischen Sachverhaltes zu bezeichnen.

Diese Anschlags- oder Tonbildung, als das Höhere, allein Maßgebende, muß folgende Eigenschaften haben. Entsprechend dem Hämmermechanismus muß der Fingerschlag eine vollkommene Lockerheit besitzen, die dem Auge die Vorstellung nahe legt, als sei der Finger im Knöchelgelenk durch den geschmeidigsten, weichsten und nachgiebigsten Verband nur an die Hand angesetzt. Er muß sich scheinbar in einer dem leichtesten Kraftaufwand nachgiebigen Schraube bewegen, und sein Aufheben ebenso locker und schnell geschehen, als sein Herunterfallen. Die Bewegung des Fingers gegen die Taste muß vollständig einem Fallen gleichen; so lange dieselbe einem Herunterlangen oder Herunterfassen, d. h. einer durch größere Langsamkeit sich vom Fallen unterscheidenden Bewegung ähnlich sieht, ist sie falsch, und muß durch fleißiges Ueben das genannte Ziel zu erreichen suchen. Dieser Fall des Fingers ist die eine Haupteigenschaft. Die zweite besteht im Anfassen oder Herabdrücken der Taste. — Nach dem Falle nämlich muß die Fingerspitze ihren Punkt auf der Taste so anschmiegend, fest, und doch bei aller Festigkeit weich andrücken, daß sie wie angesaugt, ohne vor- oder rückwärts zu gleiten, auf der Taste zu haften scheint. Das Anschmiegen muß

mit einem so innigen Anschluß geschehen, daß es aussieht, als ob die Fingerspitze eine weiche, halbflüssige, leicht zu knetende Masse sei, die da, wo sie hinfällt, ganz sicher zu ruhen scheint. Der Anschlag besteht also aus zwei diametral entgegengesetzten Bethätigungen: 1) aus blitzschnell erregter Lebhaftigkeit des Aufhebens und Herabfallens; 2) aus der vollkommensten Ruhe und Abspannung im Momente des Niederdrückens. Die im rohen Zustande des Fingers ungeschiedene Kraft geht also in zwei so weit als irgend möglich kontrastirende Faktoren auseinander; in eine erhöhte Aktivität und eine ebenso erhöhte Passivität, in Beweglichkeit und Ruhe, in die empfindsamste Erregung und vollkommenste Abspannung. — Dies sind die mechanischen Eigenschaften des Anschlags oder seine Erscheinung für das Auge. Die andere Seite, die sich damit zu dem vollen Begriffe ergänzen muß, betrifft die Klangbeschaffenheit. Der Ton, der auf dem eben bezeichneten Wege erzeugt wird, muß deutlich sein und in genauem Verhältniß zu der dynamischen Bethätigung des Fingers stehen. Von einer normalen Mitte ist für beide Seiten auszugehen. Weder angestrengt noch zu schlaff soll die Bewegung des Fingers sein, sie soll so natürlich erscheinen, als ob sie angeboren sei. Der Finger soll in seiner Bewegung nur freie, abgelöste Individualität sein, und der Klang soll dem entsprechend eine proportionale Stärke haben. Das Gehör muß sich für die Erkennung dieser Proportionalität so schärfen, wie das Augenmaaß in der Sphäre sichtbarer Erscheinungen. Der Ton muß ein Volumen haben, das mit den Längen- und Stärkeverhältnissen des Fingers im Einklange steht — weder an die Einwirkung des Armes, noch an eine Abschwächung in der Fingerspitze erinnern; er muß voll, klar, weder zu stark noch zu schwach sein. Vor allen Dingen muß er perlend sein. Der Fall des Fingers muß einem in der Nähe befindlichen Ohre durch ein leises Aufschlagen der Fingerspitze auf die Taste vernehmlich sein.

Diese Bestimmungen treffen die Finger in ihrer absoluten Kraftäußerung; sie beziehen sich auf jeden im Einzelnen. Neben diesen bestehen aber noch die relativen Maaßverhältnisse. Ein Finger soll ganz ebenso anschlagen und eben denselben Ton hervorrufen, wie der andere. Es muß also neben der Kräftigung im Einzelnen, neben der Steigerung der besonderen, jeder Fingerindividualität eigenthümlichen Elasticität, im Hebungs- und Druckprozesse ein Gleichgewicht dieser Kräfte unter einander hergestellt werden. Diese Bedingung ertheilt den vorigen erst die eigentliche Bestimmung. Nicht auf eine isolirte Entäußerung der frei gewordenen Individualität allein kommt es an, sondern auf die Ausbildung des Gefühles der Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit. Die Kräfte müssen so gegen einander abgewogen werden, daß die stärkere Auswüchsigkeit sich Einschränkung, die schwächere Anlage sich Anstrengung auferlegt; das Letztere natürlich in der oben besprochenen Voraussetzung vollkommener Zwanglosigkeit und Natürlichkeit. Diese Zusammengehörigkeit ertheilt den Fingern, trotz aller Isolirtheit und Selbstständigkeit ein Gefühl der lebendigen Spannung. Dieselbe darf nirgends fehlen, sie allein bedingt das Moment psychischer Lebendigkeit, das die Finger von dem todten Nebeneinander der Hämmer unterscheiden muß. Finger, die nur hinfallen wie hölzerne unbelebte Hebel, werden trotz der größten Isolirtheit und Freiheit etwas Falsches im Anschlage haben. Im Drucke der Taste, sowie im Moment der Ablösung und Aufeinanderfolge der Finger, muß die nervöse Spannkraft sichtbar sein, die dieselben trotz aller Abtödtung derjenigen Kräfterichtung, die dem Zwecke nicht unmittelbar dient, als Individualitäten charakterisirt, die von lebendiger Empfindung beseelt sind und in wärmster Sympathie mit dem Focus der Seele verharren.

Die Individualitätsbildung der Finger bringt es endlich mit sich, daß die körperliche Aktivität des Spielers sich durchaus zweck-

gemäß und ökonomisch in dem Punkte concentriren muß, von dem die Kraft ausgeht. Dies ist die Bewegung im Knöchelgelenk und der Druck der Fingerspitze; also ein geboppelter. — Jede andere Anspannung im Vorderarme, im Handgelenk, in den übrigen nicht anschlagenden Fingern, ist eine zwecklose Verschwendung von Kräften, welche dem Ziele Umwege vorlegt und seine directe Erreichung erschwert. Es muß also eine vollkommene Abspannung im ganzen Spielapparat vom Oberarme an bis zur Fingerspitze, oder wie Marpurg sich ausdrückte, ein Schlafhalten aller Nerven das allgemeine Grundgefühl sein, das mit größtem Nachdrucke jedem Spieler zu erwecken ist.

Hinsichtlich der Verbindung der Töne muß eine solche Berechnung in den Bewegungen stattfinden, daß jede vorbereitet ist, und den ihr zugedachten Moment nicht in einer ruckweisen Hastigkeit, nicht in einem Scheine von Verspätung oder Uebereilung ausfüllt, sondern in einem gleichmäßigen, der Dauer des Moments angemessenen Grade von Ruhe und Sicherheit. Den Bewegungen muß auf diese Weise innerhalb ihrer äußersten Oeconomie ein Zug von Gleichmäßigkeit in dem Durchlaufen der ihnen zugedachten linearen Dimension innewohnen. Ein Zufrüh ist noch die Befangenheit des Schulzwanges, ein Zuspät verräth einen noch geringeren Standpunkt.

Dies sind die allgemeingültigsten Bestimmungen. Soll die Frage nach der Form der Hand und Finger erledigt werden, so ist darauf zu antworten, daß Lehrer und Spieler aus eigener Beobachtung diejenige Regel darüber aufstellen müssen, die je nach der Verschiedenheit der Individualität der Hände und nach der Beschaffenheit der vorliegenden Tonverbindungen naturgemäß von selbst in die Augen fällt. Eine einzige Handstellung paßt weder für alle Hände noch für alle Tonverbindungen, und die strengste Lehrpedanterie ist

nicht im Stande, eine bestimmte Regel ohne Ausnahme für alle Fälle durchzuführen.

Soll aber die sich somit in zweiter Linie ergebende Frage nach der Handstellung theoretisch dennoch auf gewisse Gesichtspunkte zurückgeführt, und namentlich für den Beginn der Studien, der allemal etwas Bestimmtes verlangt, schulgemäß erörtert werden, so stellt sich Folgendes heraus. —

Unter der großen Summe aller Modificationen, denen die Handstellung unterliegt, lassen sich zwei Hauptformen als eben so viele, gleichberechtigte Prinzipien durchführen, und da die Freiheit nicht der Anfang, sondern der letzte und höchste Schlußpunkt jeder Schule ist, so ist es zweckmäßig, je nach der Neigung und Fähigkeit einer vorliegenden Schülerhand, sich für eins bestimmt zu entscheiden, es ganz streng durchzuführen und allmälig erst freierer Gestaltung zu überlassen. In vielen Fällen wird es auch zweckmäßig sein, das eine Prinzip eine Zeit lang festzuhalten, sodann das andere gleichfalls anzueignen, und wenn so die Grundformen in ihrer scharfen Sonderung ganz geläufig geworden sind, allmälig dem Bedürfnisse des Momentes die Entscheidung der Wahl zu überlassen. Eine vollkommen geschulte Hand muß eben so sehr das eine als das andere Prinzip verstehen; nur in diesem Falle wird sie sich in den Zwischenmodificationen, die aller Augenblicke durch figurative Verhältnisse der Tonfolge und die Grade der dynamischen Nüancirung eintreten, mit vollendeter Gewandtheit benehmen. — Hier folgt die Beschreibung beider Formen.

I. Die Handdecke befindet sich mit dem ersten, vom Knöchelgelenk anhebenden Fingergliede, mit dem Handgelenke und dem Vorderarme in einer horizontalen Linie. Die Finger stehen gekrümmt auf den Tasten, so daß das Vorderglied beinahe senkrecht die letzteren berührt. Der Nagelwuchs, der bei verschiedenen Händen nicht immer gleiche Beschaffenheit hat, entscheidet darüber, ob das be-

sprochene Vorderglied ganz oder nur annähernd senkrecht steht. Berührt der Nagel trotz seiner möglichsten Abkürzung die Taste, so ist die erwähnte senkrechte Stellung so weit in eine dachartig schräge umzuändern, bis der Schall des Nagels beim Anschlage aufhört. Die Fingerspitzen bilden nur annähernd die von Bach festgehaltene gerade Linie. Genau genommen ist es eine gekrümmte, in welcher die Finger 3 und 2 am weitesten vorstehen, der vierte ein wenig, der fünfte und der Daumen noch weiter zurücktreten. Der fünfte legt sich dabei etwas flacher auf die Tasten als die Finger 2, 3, 4. Der Daumen ist auch gekrümmt, nur hat seine Krümmung natürlich seiner Lage gemäß eine andere Richtung; sie geht mehr horizontal als senkrecht nach innen. Die Entfernung der Finger von einander wird durch die räumlichen Verhältnisse der Tasten geboten. Es ist dabei von der Normallage auszugehen, worin die fünf Finger auf eben so vielen neben einander liegenden Untertasten stehen. Die Hand steht ein wenig auswärts gerichtet. Dies ist für alle Figuren, in denen nicht mit dem Daumen untergesetzt wird, Regel. Sobald Untersätze und Uebersätze eintreten, wird die Hand ein wenig einwärts gehalten. Jeder Finger hält genau die Mitte des ihm zugewiesenen vorderen Feldes der Taste besetzt. — Nach einem in der ganzen Methodik nicht allein zulässigen, sondern empfehlenswerthen Grundsatze wird jede Aufgabe von irgend einer Schwierigkeit leichter und schneller überwunden, wenn sie vorher in der Richtung dieser Schwierigkeit etwas erschwerter und verschärfter vorgelegt wurde. — Ist die größere Schwierigkeit bewältigt, so ist die Erfüllung des ursprünglich gewollten leichteren Maaßes gesichert. Dies führt zu folgender Anwendung:

Es ereignet sich nun beständig, daß die horizontale Linie, die vom Ellenbogen an bis zum Ende des ersten Gliedes am dritten Finger fortlaufen soll, von den Schülern durch eine Senkung am Handgelenke vernachlässigt wird. Deshalb kann ohne Nachtheil eine

geringe Erhöhung des letzteren gefordert werden, so daß der Vorderarm ein wenig schräg nach dem Handgelenke hin in die Höhe geht. — Ferner macht sich ein beständiger Hang bemerklich, die angegebene Horizontalität durch ein Heraustretenlassen der Knöchel nach der entgegengesetzten Seite hin zu verletzen. Auch hierbei kann die Forderung dahin gestellt werden, daß die Knöchel bis zu einiger Vertiefung herabgedrückt werden. Auf diese Weise bildet die früher geforderte Horizontalität eine wellenartige Linie, die im Handgelenke ein wenig in die Höhe, in den Knöchelgelenken in die Tiefe und in den ersten Fingergliedern wieder in die Höhe steigt.

Was nun die Bewegung der Finger in dieser Form des Spielapparates betrifft, so repräsentirt das erste Glied den Stiel eines Hammers, die anderen aber den abwärts gehenden Kopf desselben. Die Krümmung des Fingers muß straff festgehalten werden, und das Gefühl der Lockerheit besteht nur im Knöchelgelenk. Ist der Nagelwuchs von Natur so beschaffen, daß trotz aller Verkürzung und selbst bei etwas schräg gehaltenem Vorderglied ein Aufschlag des Nagels auf die Taste unvermeidlich ist, so ist im Anfange ein Spiel auf dem letzteren zu gestatten. Das Prinzip dieser Handstellung hält fest an einer unveränderlich gekrümmten Form des Fingers.

II. Die zweite Art der Handstellung ist folgende. Die Handdecke geht von den Knöcheln an, nach dem Handgelenke zu, ein wenig abwärts, also der vorhin beschriebenen Richtung gerade entgegengesetzt. Die Form der Finger ist mehr ausgestreckt. Hier herrscht nirgends die geringste Anspannung. Bei der vorigen Stellung war mit dem Festhalten der Krümmung im vorderen Fingergelenk eine Anspannung verbunden, auch ist das Horizontalhalten der genannten Linie vom Ellenbogengelenk an bis zum dritten Finger, oder wohl gar das Hochhalten des Handgelenkbuges und das Eindrücken der Knöchel ohne eine solche nicht ausführbar. Erst lange Gewohnheit

vermag dieser Anspannung den Charakter der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit anzueignen, so daß diese nicht mehr empfunden wird. Bei der zweiten Handhaltung ist das ruhige Hängenlassen eigentliches Prinzip. Der Naturstoff wird von Anfang an so wenig wie möglich einer Einschränkung unter eine Regel unterworfen, und seine Kräfte aus dem Gefühl seiner vollkommensten Bequemlichkeit entwickelt.

Die Anschlagbewegungen verhalten sich nun in beiden Prinzipien folgendermaßen. — I Ein Aufheben des ersten Fingergliedes ist beiden gemeinschaftlich erste Anforderung des Anschlags; das Niederfallen muß dem entsprechend mit einem festen Erfassen der Taste behufs eines deutlichen Tones verbunden sein. — Während die hohe Handstellung aber bei gekrümmter Form und eingedrückten Knöcheln das Aufheben angestrengter zu Wege bringt, und auch nicht so weit in die Höhe treiben kann, hat die niedrige Handstellung darin einen viel freieren Spielraum und geringere Anstrengung. Da der Finger meist ein wenig ausgestreckt liegt, oder die Spitze nur sehr wenig krümmt, so kann er zum Schlage weiter ausholen, und kommt in der Bewegung dem Hämmermechanismus näher, während der gekrümmte Finger darin beschränkter ist, aber wieder in der Form sich dem letzteren anschließt. Bei gekrümmter Handhaltung erhebt sich das erste Fingerglied etwa so hoch, daß es, wofern der Handgelenkbug heraustritt, mit demselben in eine horizontale Linie kommt, unterhalb welcher die Vertiefung liegt, die durch das Eindrücken der Knöchel entsteht. Bei strenger Horizontalität der Handdecke erhebt sich jedoch das erste Fingerglied über die Ebene der letzteren. II Die Handstellung der zweiten Art hingegen mit herabhängendem Handgelenk fordert, daß die Fingerspitze im Moment des Ausholens oder Aufhebens hoch über die Handdecke zu stehen kommt und von dieser Höhe herab niederfällt. Es ist dabei gleichgültig, ob der Finger im Momente des Aufhebens gerade ausgestreckt wird, oder

sich ein wenig krümmt; im Momente des Niederfallens macht sich das Letztere von selbst. Ein ganz ausgestreckter Finger kommt in den seltensten Fällen vor.

Was nun das Erfassen der Taste betrifft, so schnellt der gekrümmte Finger, vermöge der Reaction gegen die durch das Eindrücken der Knöchel hervorgerufene Anspannung im Aufheben, stahlfederartig auf die Taste. Die straffgehaltene Krümmung der Fingerspitze stößt mit einem festen Widerstande gegen die letztere; die ganze Bewegung hat einen mäßigen Spielraum, und durch das Herabhängen der Fingerspitze ist die Höhe des Fallbogens, den der anschlagende Punkt gegen die Taste beschreibt, beschränkt. Man kann sagen, der Finger übt einen Stoß gegen die Taste aus. — Bei der anderen Handhaltung beschreibt der Finger eine bogenartige Falllinie. Soll er recht im Sinne dieses Prinzipes anschlagen, so muß er sich beim Ausholen wenigstens im Willen so benehmen, als ob er gegen eine senkrecht stehende Tastenfläche zu operiren hätte. Er muß möglichst weit von hinten ausholen und gegen die Taste fallen. Hier herrscht also kein Stoßprinzip, sondern ein Fallprinzip. — Da der Finger aber nicht durch eine in der Knöchelpartie hervorgerufene Anspannung gegen die Taste geschnellt wird, so geht er, so groß auch der Vortheil sein mag, den er auf der einen Seite voraus hat, doch desjenigen verlustig, den der gekrümmte Finger der ersten Haltung in dem Niederschnellen hat. — Der letztere hat im Aufheben zwar die größere Anstrengung, bedarf aber beim Herunterfallen nur der halben Kraft im Vergleich mit dem Finger der zweiten Form. Der lang gestreckte, weit ausholende Finger muß ein Druckprinzip mit dem Fallprinzip vereinigen, er muß im Momente des ihm sehr erleichterten Ausholens die Intention des forcirten Herabdrückens von Anfang an mit im Gefühle haben. — Denn das weite Ausholen neigt nur halb so stark zum Niederschlage, als das mit einer Anspannung verbundene des gekrümmten Fingers. —

Die Individualisirung jedes einzelnen Fingers, sowie die Abwägung ihrer Kraftentäußerungen zur Egalität, ist selbstverständlich in beiden Prinzipien unerläßliche Aufgabe. — Auch bedarf es keiner Erwähnung, daß im Zusammenhange diejenige Höhe des Ausholens, die dem langgestreckten Finger als Uebung vorhin zuertheilt wurde, in der Praxis sich zu einem solchen Maaße einschränkt, welches sich aus der Anforderung schneller Tonverbindungen von selbst ergiebt. — Die Anschläge mit dem Handgelenk folgen in beiden Prinzipien consequent denen der Finger. — Die höher gehaltene Hand gestattet geringere Schwingungslinien, als die niedrige, die in einer viertel kreisartigen Bogenschwingung die Hand gegen die Taste wirft. Der Erfolg ist auch hier der nämliche. Die hohe Form hat den Vortheil der Stoßkraft und bedarf nicht derjenigen Anstrengung des Druckes, den die weiter ausholende Hand mit der größeren Schwingung verbinden muß.

Dies sind im Wesentlichen die Kennzeichen beider Handstellungen. — Welche ist die bessere? Die Beantwortung dieser Frage läßt sich nicht unbedingt ertheilen. Jede hat ihre Vor- und Nachtheile, jede wird sich an geeigneter Stelle als die bessere erweisen. Hört man zwei Spieler, die einseitig in einer Form gebildet sind, neben einander, so wird der mit krummen Fingern einen bestimmten, etwas spitz prallen, graziösen Ton haben, der andere einen weicheren, lockeren, nicht so bestimmt aber perlender klingenden. In starker Tongebung wird die gekrümmte Hand einen sehr bestimmt gebildeten, aber nicht ganz die Idee der Anstrengung vermissen lassenden Anschlag erzeugen, die lang hingestreckte Hand aber wird auch eine große, obwohl nicht so entschiedene Tonfülle hervorbringen, und die Stärke mit einem weichen Klang verbinden, wo es auf schnelles Legato ankommt. Im Staccato aber wird der krumme Finger den Vortheil des Perlenden auf seiner Seite haben, da er die Taste bestimmter, hammerartiger behandelt, die horizontale Hebellinie des

gestreckten Fingers wird hier etwas Schlottriges nie ganz verdecken können.

Es ist eben nothwendig, daß die gymnastische Bildung der Hand auf Beides eingeht. Engliegende Passagen mit mehr Untertasten verlangen gekrümmte Finger, Obertasten und weitliegende Figuren legen selbst dem strengsten Pedantismus des ersten Prinzipes ein Uebergehen auf das zweite auf. Auch die Klangfarbe im Vortrage wirkt bestimmend. Harte, großartige Tonmassen verbieten den Anschlag mit langem Finger, weich hinfließende modern romantische Ausdrucksstellen werden ihn sehr gut anwenden können. Vor Allem muß man aber den Charakter unserer heutigen Instrumente mit in Rechnung bringen, und den Theorien eines Bach und Hummel keine zu große Bedeutung einräumen. Der englische Mechanismus ist hinsichtlich der Druckkraft ebenso als hinsichtlich der Schwingung einer größeren Lebendigkeit des Fingers bedürftig wie der Wiener, welcher das sogenannte Herumkrabbeln mit krummen Fingern vertragen konnte.

Endlich aber ist noch auf die Beschaffenheit der Hand Rücksicht zu nehmen. Eine starke männliche Hand kann mit gekrümmten Fingern schon eine enorme Tonfülle erreichen, wo eine schwache höher anschlagen und stärker drücken, also sich der Vortheile der zweiten Handstellung bedienen muß. Ebenso kann man nicht leugnen, daß die Feinheit des Tastsinns bei krummen Fingern stets angeregter bleibt als bei gestreckten, und daher auch das leise Spiel, obwohl es des perlenden Reizes nicht in gleichem Grade theilhaftig werden kann, dennoch in einer vollendeten, ob zwar eigenen Weise erreichbar bleibt. — Was die erste Form giebt, ist äußerlich schöner, schon die Linienumrisse und Höhe deuten auf Grazie und angeregtes Lebensgefühl, auf die Negation der Schwerkraft, die bei der niederen Handhaltung unschön vor die Anschauung tritt. — Auch begünstigt die hohe Haltung die Bildung des Daumens besser. — Er spielt

zierlicher mit der Spitze, er setzt besser unter, weil er freieren Spielraum vorfindet. Bei der niedrigen Stellung schlägt er zwar in freierem Bogenschwunge an, aber da er mit der ganzen Schneide in die Tasten fällt und nicht mit der Schneide seines Vordergliedes allein, so theilt er das täppische Aussehen, das bei der benannten Stellung auch allen übrigen Fingern ein wenig anhaftet.

Steife Hände, die aber von Natur stark sind und spät sich dem Unterrichte anvertrauen, erreichen oft nur durch die zweite Stellung, und namentlich durch ein Spiel mit ausgestreckten Fingern einige Lockerheit, mit krummen Fingern quälen sie sich Jahre lang erfolglos umher. — Kleine Hände sind auf eine ausgestreckte Fingerhaltung mehr hingewiesen als große, weil für sie selbst bei geringeren Tondimensionen das Verhältniß der Spannung eintritt. — Am meisten aber wirkt die niedrige Handhaltung und gestreckte Finger auf den Anschlag, der lange Zeit einseitig in der ersten Form gebildet ist, und das Ziel der Lockerheit nicht recht erreichen konnte. Eine bloße Reform der Handstellung wirkt hier oft Wunder, man traut dem Ohr kaum, dieselbe Passage, die vorher steif klang, plötzlich so ganz verändert zu vernehmen.

Dies sind die wichtigsten Grundzüge der Handstellungen. Es giebt außer den beiden genannten Hauptformen nun noch zwei Nebenmodificationen. — Wenn das erste Prinzip der Form der Hand Zwang auferlegte, dem Anschlag aber, der sich fast einzig aus dieser Form von selbst bildete, denselben ersparte, wenn das zweite Prinzip der Form alle Freiheit ließ, dafür aber den Anschlag zu einer Anstrengung nöthigte, so vermischen die Nebenarten die genannten beiden Faktoren in folgender Weise. Es ergiebt sich

III. Eine Handstellung, welche der Fingerform Freiheit läßt, aber dem Handgelenk eine Regel auferlegt; und

IV. eine Handstellung, welche die Fingerform regelt, aber dem Handgelenk Freiheit läßt.

Die zuerst genannte entsteht, wenn das Handgelenk und der Vorderarm ein wenig hoch gehalten werden, die Hand ein wenig schräg gegen die Tasten fällt und die Finger gestreckt bleiben. Diese Form sieht äußerlich graziös aus, das Fingerspiel gewinnt den Anschein einer großen Leichtigkeit. Der Anschlag gelangt aber im Legato, und dies ist überall der gültigste Maaßstab, zu keiner besonderen Fülle. Besonders eignet sich diese, von einigen modernen Spielern festgehaltene Form zu fliegenden über- und untersetzenden Passagen, wobei der Daumen mit äußerster Spitze nur die Tasten berührt, und die ganze Bewegung oft in eine sanfte Wellenlinie übergeht. Zum Gesange ist die fast stehende Form der Finger aber sehr geeignet, und giebt hier doppelt die Kraft her, die beim Legato fehlte. — Auch gewinnen alle Bravouranschläge mit dem Arme eine eigenthümliche Kraft des Tones, die aus der stoßweisen Berührung der Taste erklärt wird. Das Markiren der Singnoten mit stehendem Finger wird von jedem andern Formprinzip an geeigneter Stelle aus dieser Theorie der Handhaltung entlehnt.

Die unter Nr. IV angeführte Stellung endlich läßt das Handgelenk hängen, verlangt aber gekrümmte Fingerform. Ohne Frage wird hier das allerstärkste Legato erreicht, und wird sich auch bei hoher Handhaltung mit krummen Fingern, sobald eine besonders starke Tongebung verlangt wird, eine Neigung bemerklich machen, das Handgelenk tiefer zu stellen.

Hiermit sei das Allgemeine der Handstellungstheorie beschlossen. — Die vor derselben angeführten Eigenschaften des Anschlags bleiben für alle gleichmäßig strenge Forderung, und ebenso wird noch einmal wiederholt, daß eine vollkommene Handbildung in allen Formen gleich gewandt sein muß. Jede Hand muß ihre Natur, ihre Fähigkeiten und die Art und Weise äußerlicher Hülfsmittel studiren, mit denen sie an geeigneter Stelle die gewollte Tonfarbe wiederzugeben im Stande ist, und darnach unter den Stellungen wählen.

Für die Bildung der Hand aber auf methodischem Wege ist es nothwendig, mit einer einzigen festen Form zu beginnen, und sie so lange durchzuführen, bis sie zur andern Natur geworden ist. Hierauf erst sind die in den andern Formen beginnenden Hülfsmittel als Erweiterungen nach und nach hinzu zu nehmen. Eine Vermischung der verschiedenen Prinzipe im Anfange würde nur Verwirrung hervorbringen. Die Ruhe der Hand während der Fingerbewegung ist ein Haupterforderniß bei allen Stellungen. — Sie kann aber unmöglich erreicht werden, wenn für die Handstellung nicht ein festes Gesetz angeordnet wird. Ueberdem ist wahre Freiheit erst möglich, wenn die Regeln überwunden sind, und mit einer Regel muß allemal der Anfang gemacht werden. Ist die Ruhe der Hand auf Grund dieser Regel erreicht, dann können die andern Formen mit in den Unterricht hereingezogen werden.

Diesem Grundsatz getreu hat sich das nachfolgende System für die unter Nr. 1 angegebene Handstellung entschieden, und wird in consequenter Voraussetzung dieser wohl zu beachtenden Bemerkung nach und nach erst die Erweiterungen der übrigen Theorien an geeigneter Stelle aufnehmen.

Fünftes Kapitel.

Beginn der Studien. Individualität der Finger. Räumlichkeit der Lagen. Die Uebungen mit stillstehender Hand. Verwerthung des technischen Stoffs in angemessenen Kompositionen.

Die in dem gewöhnlichen Verlaufe des Lebens den Bedingungen des natürlichen Hanges hingegebene Hand wird also einer ganz bestimmten Form unterworfen. Die Finger stehen gekrümmt, die Knöchel sind eingedrückt und bilden eine wellenartige Vertiefung,

das Handgelenk steht ein wenig höher, die ersten Fingerglieder gehen ein wenig aufwärts in die Höhe, der Vorderarm geht vom Buge des Handgelenks aus nach dem Ellenbogen ein wenig abwärts, die Hände werden auswärts gehalten, die Finger stehen frei und so weit auseinander, wie ihre auf fünf neben einander liegenden Tasten bestimmte Stellung es erfordert. Die Entfernung des Spielers von der Klaviatur ist so weit, daß die Arme beim Uebereinanderschlagen und Kreuzen bequem ihr Terrain bestreichen können, die Ellenbogen hängen, wie dem Zuge ihres Gewichtes folgend, bequem herab, die Füße stehen fest auf dem Boden, bei Kindern werden sie unterstützt; der ganze Habitus muß, abgesehen von einem Innehalten der vorgeschriebenen schön gerundeten Wellenlinie des Spielapparates, das Gefühl der Zwanglosigkeit annehmen. Auch die Brust wird nicht militärisch herausgebogen, sondern hält sich ganz bequem eher zurück als vor, eine Abspannung aller Muskeln, die aber jeden Moment zu energischer und lebhafter Schlagfertigkeit bereit ist, ist das Allgemeingefühl.

Die Schlagfertigkeit der Finger muß zunächst geübt werden. Wo der Einbug der Knöchel schwer vor sich geht, muß er durch Uebung erreicht werden. Er bedingt eine stahlfederartige Schnellkraft und Elasticität im Fingeranschlag. — Man legt zu diesem Zwecke die Hand platt auf den Tisch und zieht, während ihre Innenfläche die Platte desselben anschließend berührt, die Finger, den Daumen selbstverständlich mit inbegriffen, in die gekrümmte Form nach innen. Diese Uebung bringt die Form trefflich zu Stande, und kann längere Zeit vor der Bekanntschaft mit der Klaviatur vorgenommen werden. — Ist die Stellung auf diese Weise so sicher, daß sie auf Kommando sich auch in freier Luft bildet, so werden die Finger auf die Tasten gesetzt, und drücken in der ersten Zeit alle fünf fest herab, als ob sie eine Tischplatte vor sich hätten. Nach und nach erst wird

eine genaue Ablösung der Tasten, nach dem Verhältniß der anschlagenden Finger, eingeführt.

Der Anschlag besteht aus Aufheben, Niederfallen und Andrücken. Jeder dieser Faktoren muß für sich geübt werden. Ein vollkommenes Ganze ist nur durch Vollkommenheit seiner Theile erreichbar. — Das Aufheben kann, nach einem oben (vor. Kap.) angegebenen Grundsatze, in erschwerender Anforderung so hoch als möglich gesteigert werden. Oft ist das bloße Hochhalten der Finger schon eine treffliche Uebung, und ist dieselbe vorzüglich auf den vierten und fünften Finger zu erstrecken. Das Niederfallen kann so lange immer kräftiger gefordert werden, als sich die Hand dabei nicht erschüttert, die unter allen Umständen die vollkommenste Ruhe behalten muß. Das Andrücken der Taste muß continuirlich, ohne Schwanken und Loslassen, ausgeübt werden. —

Die Anschlagsstärke muß bei allen Fingern gleich gebildet werden. Die dynamische Gleichheit ist das erste von der elementar sich hier aufbauenden Kunst geforderte Ideal, vergleichbar der geraden Linie in der Architektur, dem rein gestimmten Tone in der Musik. Jene ist ein geometrisches, der letztere ein arithmetisches, die Gleichheit der Fingerkraft ein physikalisches Ideal. Von dem letzteren geht alle Weiterbildung der Kunst aus.

Es muß auch die Anschlagshöhe *gleich* gebildet werden. Das erste Fingerglied muß sich deutlich gegen die Linie der Handdecke umbrechen, und bei allen Fingern denselben Winkel bilden. Vorher bildete sich die Anschlagshöhe *absolut* aus, jetzt tritt sie in das zweite Stadium der *Relativität* ein. Die Finger 3 und 2 müssen sich einschränken, die 4 und 5 anstrengen, und so lange üben, bis die ursprüngliche Anstrengung in den Zustand der vollkommensten Zwanglosigkeit übergeht. Das Eindrücken der Knöchel bis zur Vertiefung erschwert zwar ein wenig das Aufheben, kräftigt aber, in Folge dieser methodisch zulässigen Erschwerung, die An-

schlagsthätigkeit der Finger und sichert die Stärke des Herabfallens. — Später glättet sich die Vertiefung der Knöchel zur normalen Horizontalität, die im ursprünglichen Gedanken dieser Handstellung vorliegt und worüber das vorige Kapitel berichtet hat. — Abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse versinnlicht die Knöcheleinbiegung den ersten Sieg des Willens über die dem Naturstoffe anhaftende Zähigkeit und Ungeschmeidigkeit aller Sehnen und Muskeln.

Auch der Vorderarm wird später ganz horizontal gehalten. Höher als die Hand darf er keines Falls stehen, indem er sonst seinen Einfluß mit der Kraftentäußerung der Finger vermischen und die Isolirung derselben beeinträchtigen würde. Auch strömt bei manchen Dispositionen das Blut zu sehr den Fingern zu und hemmt ihre Ausdauer. — Ein Niedrigerhalten hat geringere Nachtheile, es begünstigt im Anfange die Isolirung der Finger und tritt erst später bei anderen Anschlagseffekten als ungünstig dem natürlichen Bedürfniß entgegen.

Die Uebungen beginnen im Einzelnen am besten mit dem Leichtesten; der leichteste Anfang garantirt allemal die sicherste Vollbringung des ersten Schrittes. Der dritte Finger ist von Natur der geschickteste und kräftigste. Die Anschlagsbeschaffenheit, die er hat, dient einstweilen als Norm für die übrigen Finger. Der Ton wird im Anfang zwar auch nicht gerade stark sein, in der Folge aber durch Uebung das im vorigen Kapitel bezeichnete proportionale Verhältniß einer der Fingerindividualität angemessenen Kraft und Entschiedenheit erreichen. — Alle Finger müssen beim Anschlage ihre feste Form behalten, und je weicher und nachgiebiger die Bewegung im Knöchelgelenk ist, um so straffer die Krümmung der Vorderglieder bewahren, damit ein fester Widerstand gegen die Taste gewonnen wird. Auf diese Weise wird die Anschlagsthätigkeit rein auf den Punkt im Knöchelgelenk verwiesen, von dem sie abhängt, und auf dem nächsten Wege die Individualisirung des Fingers erreicht.

Schlügen die Vorderglieder gleichfalls mit einer Bewegung an, so würde die Kraft vom Knöchelgelenk abgeleitet und auf mehrere Punkte vertheilt. Ein Gleiches geschähe, wenn die Hand oder der Arm mit in die Bewegung einträten.

Unter allen Schwierigkeiten, welche die widerstrebende Ungelenkigkeit der Hand dem Willen entgegenstellt, ist die im Knöchelapparat vorliegende die wichtigste und größte. Bei keiner Hand ist die Gefügigkeit im Knöchel von Natur schon genügend ausgebildet. In der Kräftigung und Lockermachung dieses Apparates liegt eine auf vieljährige Geduld und Mühe angewiesene Aufgabe vor, wofern im Aufheben und Niederfallen des Fingers diejenige Weichheit erreicht werden soll, die im vorigen Kapitel als das Allgemeinnothwendige vor der Theorie der Handstellungen angegeben wurde.

Was von dem dritten Finger gesagt wurde, gilt von den übrigen. Der zweite ist der nächst starke und geschickte. Seine Beweglichkeit ist wohl noch bedeutender, aber an Stärke weicht er dem dritten. In diesem Punkte muß er sich also zunächst in ein Gleichgewicht mit dem letzteren setzen. Dem zweiten schließt sich der fünfte an, doch hat er schon mit wesentlicheren Mängeln zu kämpfen.

Schwächer und kürzer als jener, erfordert er die doppelte Ausdauer in der Kräftigung; dazu kommt, daß sein etwas flacher gehaltenes Vorderglied ihm nicht von Hause aus den Nachdruck auf die Taste gestattet wie den Mittelfingern. Deshalb muß sein Anschlag stets auf größere Höhe Bedacht nehmen, um durch weiteres Ausholen größere Druckkraft zu erzielen. Diese Eigenthümlichkeit, die ganz zur andern Natur werden muß, hat in manchen Schulen die Regel veranlaßt, daß die Hand in der Gegend des Daumens etwas tiefer stehen soll, so daß sie nach dem fünften zu ein wenig in die Höhe geht. Hierdurch wird allerdings der letztere zu einer beständigen Benutzung größeren Spielraumes angehalten, was ihm allmälig das Gleichgewicht mit den übrigen Fingern erwirbt.

Der schlimmste aber ist der vierte Finger. Die Natur setzt in seinen physiologischen Verhältnissen dem menschlichen Willen ein wesentliches Hinderniß entgegen. Der vierte hat innerhalb der Hand eine bei weitem unfreiere Lage als die anderen Finger und ist deshalb schwächer und steifer. Sein Aufheben hat die geringste Höhe, sein Herabdrücken die mindeste Kraft. Bei keinem Finger bewegt sich die Hand so leicht mit und streben die Vorderglieder so beharrlich nach einer ausgestreckten Lage. Erfordert der fünfte Finger doppelten Fleiß, so ist hier der dreifache nothwendig.

Ein eigenthümlicher Finger ist der Daumen. An Stärke steht er gegen den dritten etwas zurück, selbst gegen den zweiten. Dies kommt einestheils von seiner Kürze, anderntheils von seiner liegenden Stellung. Beim Aufheben muß er sich mehr bemühen als die anderen Finger, weil er die Kraft dazu nicht aus einem so fest concentrirten Punkte her nimmt, wie ihn die Knöchel repräsentiren. Beim Herabdrücken muß er gleichfalls angestrengter thätig sein, weil ein liegender Finger, wie dies bei der Handstellung Nr. 2 erörtert wurde, nicht mit der Spannkraft anschlägt, als ein gekrümmter. Es setzt ihn auch die dem eingedrückten Knöchel innewohnende Stahlfederkraft nicht in Bewegung, und sein Bau besteht nur aus zwei Gliedern. Ueberdem folgt er beim Anschlage nicht dem natürlichen Zuge seiner Bewegung, welche auf eine Richtung nach innen, auf ein Zusammenschließen mit den übrigen Fingern hinneigt. Dazu kommt schließlich, daß er mit einer schmalen Seitenfläche anschlägt, oft sogar mit einem Minimum von Fläche, also des Vortheils einer nervigen Ergreifung der Taste verlustig geht. — Aus diesen Gründen bedarf der Daumen besonderer Ausbildung, um an Kraft und Geschicklichkeit mit den übrigen Fingern in's Gleichgewicht zu treten. — Hinsichtlich der Ausbildung der Kraft ist er jedoch in anderer Weise wieder glücklicher entschädigt. Er bewegt sich in einer weichen, nachgiebigen und muskulösen Fleischpartie, und seine

Aufgabe besteht darin, die letztere zu einer gleichartigen Kraftentäußerung zu gewöhnen. Diese Aufgabe erweist sich bei consequentem Fleiße als dankbar, indem sich die Anschlagshöhe als die bedeutendste herausstellt. In Folge einer leicht angeeigneten großen Beweglichkeit muß die letztere sogar eingeschränkt werden, um die Idee der Egalität mit den anderen Fingern aufrecht zu erhalten. In der Gegend des Handgelenks ist innerhalb der Hand noch ein Glied des Daumens vorhanden, dessen Beweglichkeit mit zur Technik desselben gehört, und in alle Aufgaben der letzteren theilnehmend eingreift. — Arm und Hand müssen nun beim Aufheben des Daumens wieder ganz ruhig verharren, der letztere erreicht dabei mit seiner Spitze etwa die Höhe des eingedrückten Knöchels vom zweiten Finger. Schwieriger ist das Herabfallen; um einen perlenartigen Schlag auszuüben, bedarf es besonderen Fleißes, da es immer mehr ein Herabdrücken als Fallen werden will. — Zu diesen Aufgaben kommt noch eine ganz eigenthümliche, die dem Daumen eine doppelte Geschicklichkeit auferlegt, nämlich die horizontale Anschlagsthätigkeit beim Untersetzen. Hierüber später.

Die Praxis beginnt nun mit der Kraftbildung der einzelnen Finger. Jeder fällt senkrecht mitten auf das Vorderfeld der Untertaste. Die ersten Uebungen geschehen alle mit gefesselter Hand, d. h. alle Finger bleiben fest auf den heruntergedrückten Tasten stehen, während ein einziger sich im Anschlage übt. Indem nämlich die Spannung des Aufhebens hervorgerufen wird, wird die Hand durch ein Gewicht gewissermaßen nach unten gedrückt. Damit sie feststehe, bedarf sie des festen Bodens, und indem die anderen Finger gegen denselben sich stemmen, erhält die Hand eine Stütze. Die Spannung des aufhebenden Fingers ruft somit auch in den übrigen Fingern eine reagirende Kraftäußerung hervor, und daher kommt es, daß die Bindung und die Uebung mit Stützfingern der Ausbildung des Fingerspiels den meisten Nutzen gewährt.

Die ersten Uebungen werden langsam und recht anschaulich in jedem Theile der einzelnen Bewegungen ausgeführt, allmälig erst steigern sie sich zu einer mäßigen Schnelligkeit; eine größere würde längere Zeit noch zu vermeiden sein. Bei besonders ungünstigen Dispositionen ist jeder Einzelzug der Gesammtbewegung vom Lehrer einer genauen Kritik zu unterwerfen, also Aufschlag, Hochhalten, Niederschlag, Niederhalten jedes Fingers.

Jede Aufgabe muß bis zu einiger Vollkommenheit überwunden werden. Es wirkt zwar jede — vermöge eines Zuges der Sympathie ein wenig auf die andere — aber keine darf ungelöst gelassen werden. Darf man auch im ersten Stadium nicht eine vollendete Auslösung aller Einzelatome erwarten, so muß zu diesem Ziele doch ein so tüchtiger Anlauf genommen werden, daß das Fehlende durch das Folgende in sicherer Aussicht bleibt.

Haben die Finger in der Normallage auf fünf Untertasten einige Sicherheit erlangt, so müssen die verschiedenen Lagenverhältnisse zur Betrachtung und Uebung kommen. In der ersten Lage hatten die Finger gleich breite und lange, gleich tief herabfallende und von gleicher Höhe aus zu beherrschende Flächen zu behandeln. Sobald Obertasten mit hinzugenommen werden, wird die Lage complicirter. Schmalere, höher gelegene, kürzere und dadurch zurücktretende, in einer zwiefachen Gruppirung zu 2 und 3 sich zusammenfügende Tasten legen sich zwischen die breiten unteren. Die mechanischen Bedingungen werden ungleich, aber die Tongebung und Anschlagsgüte muß ganz dieselbe Egalität erreichen.

Es giebt im Ganzen folgende fünf Lagen: 1) Alle Finger stehen auf Untertasten. 2) Die äußeren Finger 1 und 5 stehen auf Untertasten, die Mittelfinger entweder alle oder zum Theil auf Obertasten. 3) Einer der äußeren Finger steht auf einer Obertaste, der andere auf einer Untertaste, die Mittelfinger stehen wie in Nr. 2.

4) Die äußeren Finger stehen beide auf Ober=, die Mittelfinger auf Untertasten. 5) Alle Finger stehen auf Obertasten.

Der letzte Fall hat mit dem ersten in Hinsicht des horizontalen Verhältnisses die meiste Aehnlichkeit. Die Finger haben von derselben Höhe aus die Anschläge zu bilden. Nur sind die schmalen Tastenflächen schwieriger zu behandeln, und auch die Entfernung der Finger von einander ist ungleich geworden.

Eine der schwersten Lagen ist die unter Nr. 4. Die Mittelfinger sollen die schmale Fläche der Untertasten, die sich zwischen den Obertasten befindet, zum Treffpunkte wählen. Da die Mittelfinger in vielen Händen fast zu stark für den letzteren gebaut sind, so müssen sie die Geschicklichkeit des Tastsinnes mehr anstrengen. Eine größere Zierlichkeit und Schmiegsamkeit des Vordergliedes wird dahin streben müssen, das Bestreifen der benachbarten Obertasten zu vermeiden. Die Lage der Hand ist hier wie auch in der vorigen Nummer normal. Die Mittelfinger haben durch ein tieferes Herabfallen ihre Kraft behufs der Egalität in einem neuen Maaße zu studiren. Die Ungleichheit der localen Bedingungen darf nirgends einen Einfluß auf die Anforderung der Tongleichheit ausüben. Besonders wird in schnellem Spiel den Mittelfingern sehr leicht etwas Gepreßtes, Befangenes anhaften, was durch sorgfältige Kräftigung ausgeglichen werden muß.

Die anderen Stellungen haben eine mittlere Schwierigkeit. Stehen die äußeren Finger auf Unter=, die mittleren auf Obertasten, so wird hier zum ersten Male die normale Form der Fingerhaltung geopfert. Das Vorderglied der Mittelfinger legt sich dachartig schräg, fast ausgestreckt — keinesfalls aber ganz gerade — auf die Obertaste. Hier herrscht also eine Formungleichheit und eine Lagenungleichheit, und beides muß durch das Egalitätsstudium in seinem Einfluße vollkommen aufgehoben werden. Die ausgestreckten Finger müssen mehr drücken, da sie des Vortheiles jenes festen Widerstandes

der gekrümmten Fingerspitze verlustig gehen. Auch bedürfen sie hinsichtlich des Aufhebens größerer Anstrengung, da die Anschlagsfläche ohnehin schon höher liegt, und das Anschlagsmaaß im Ausholen nicht verlieren kann. Besonders schwer wird der Fall, wo nur der vierte Finger eine Obertaste zu bespielen hat, und alle anderen Finger auf Untertasten stehen. — Daß der Treffpunkt auf Obertasten überhaupt wegen der schmalen Fläche schwer ist und besonderer Behandlung bedarf, ist etwas, das auf alle diese Fälle Bezug hat.

Steht der Daumen auf einer Obertaste, so wird die ganze Hand in das Terrain der letzteren mehr hineingezogen, und zu einer seitens des fünften Fingers mehr auswärts gebogenen Stellung genöthigt. Die Mittelfinger haben wie in Nr. 4 die Schwierigkeiten im Treffen des schmalen Theiles der Untertasten zu überwinden, und der Daumen eine sich mit der Obertaste ein wenig kreuzende Stellung einzunehmen. Da der letztere seiner Lage gemäß mehr zu Untertasten hinneigt, so hat diese Stellung etwas sehr Unbequemes, und bedarf besonderer Behandlung, um die Aufgabe der freien und egalen Kraftgebung vollkommen zu überwinden.

Steht endlich der fünfte auf einer Ober-, der Daumen auf einer Untertaste, so kann sich bei weiterer Ausspannung des fünften der Fall ereignen, daß sein Vorderglied ganz horizontal gehalten wird, z. B. in der Lage f g a h dis. Hier tritt also seine Aufgabe in ein ganz neues Verhältniß; soll er egal stark spielen, so muß er alle Kraft im Aufheben und Aufdrücken aufbieten.

Somit ist die lange Kette der eifrigen Fingerstudien in fünf kleinen Kapiteln eröffnet, von denen jedes eine reiche Ausbeute gestattet. Die Finger sollen unabhängig werden, sie sollen dem auf Gleichheit der Tongebung hingerichteten Inhalte des Willens mit solcher Leichtigkeit unterthänig werden, daß sie aus Instinkt ohne besondere Anstrengung seine Idee ausführen. Die fünf so verschiedenartig individualisirten, so ganz abweichend gebauten und gestellten

Spielhebel sollen alle Verschiedenheit äußerlicher Bedingungen negiren, und ihre Eigenschaften und Kräfte so sorgfältig gegen einander abwägen und ausgleichen lernen, daß sie sich die mathematische Egalität eines künstlichen Mechanismus bis zur anderen Natur aneignen. — Der Naturzustand des Materials ist damit in die erste Sphäre der künstlichen Schulung eingetreten. Die unmittelbare ungeschiedene Einheit der natürlichen Hand ist in eine Zahl von Gegensätzen und Unterschieden getheilt, das ursprünglich Eine in fünf Theilen besonders individualisirt — aus dem langen Kampfe dieser in unzählige Verhältnisse gegen einander tretenden Einzelkräfte — soll sich die Einheit wieder gewinnen. Dann aber wird es die künstliche geworden sein.

Indem die gefesselte Hand, d. h. das Spiel mit liegen bleibenden Fingern noch längere Zeit Grundlage ist, hat sich doch das Maaß dieser Fesselung zu verringern, und die Uebungen, die vorher mit einem einzigen Finger geschahen, müssen 2, 3, 4 Finger allmälig combiniren, das absolute Kraftmaaß muß beständig in der Gewinnung relativer Gleichheit einen neuen Inhalt suchen.

Jetzt tritt ein neues Moment hinzu, welches diese Aufgabe theils befördert, theils aber auch für sich von höchster Wichtigkeit ist, indem es in das rein Technische die ersten Elemente des musikalischen Inhalts legt: dies ist der Rhythmus. Nichts fördert die Genauigkeit, Kraft, Präcision, die vollkommene Unterordnung der Finger unter die Idee so wesentlich, als taktmäßiges Ueben, und so einfach die bis jetzt gewonnenen Tonverbindungen sein mögen, so müssen sie sich an dieses Urelement der Musik schon gewöhnen. Sie legen damit den Keim zu den reichsten späteren Gebilden.

Die elementarste Form des Rhythmus ist die Gleichtheilung der Tonlängen. Die Zeit von einem Anschlage bis zum nächstfolgenden muß überall dieselbe Dauer haben, ja es kann sogar gefordert werden, daß die zu jedem Einzelschlage nöthigen Bewegungen

im Gleichmaaß geschehen. Eine militärische Regularität muß Aufschlag, Niederschlag und Aushalten bei jedem Finger auf gleiche Weise bestimmen. Die Muskelthätigkeit fügt sich einem neuen Gesetze, und dies kräftigt sie. Außerdem ist die Gleichheit der Zeitlängen, die unmittelbare Einheit der Maaßtheile, die Gewöhnung des Gefühls für ein Maaß überhaupt, welches die unendliche Zeitausdehnung theilt, das Element, woraus sich später aller Rhythmus ergiebt.

Die Mechanik hat somit in der Egalität jetzt ein vierfaches Ideal von Regularitäten durchzuführen, nämlich: 1) die Gleichheit der Tongebung; 2) die Gleichheit der Tonlängen; 3) Gleichheit der Fingerhaltung; 4) Gleichheit der Bewegungen. Die bloße Lockerheit und Kraft der Finger ist immer noch einem gewissen rohen Naturzustande vergleichbar. Diese Eigenschaften sind nichts weiter als unbegrenztes Material, das der Form bedarf. Unter der rhythmischen Gewalt nimmt diese technische Kraft erst Kultur, Fügsamkeit, Feinheit und plastische Schönheit an.

Aus Rücksichten des praktischen Nutzens, dem sein Recht in einer praktischen Lehre stets zu wahren ist, ist die Summe der gleichlangen Anschläge in Gruppen von je vier einzutheilen. Jeder Anschlag ist mit einer Zahl zu benennen; bei noch elementareren Anfängen kann schon bei jeder Einzelbewegung die rhythmische Exactität eintreten; der Aufschlag erhält die Zahl 1, der Niederschlag 2, das Ausharren 3 und 4.

Die Finger combiniren sich nun in allen möglichen Zusammensetzungen zu einfach sich ablösenden Tonfolgen; später auch zu gleichzeitigen Anschlägen. Zuvörderst also Daumen und Zweiter. Die ungleichen mechanischen Bedingungen beider werden besonders auf Seiten des Daumens hervortreten, welcher beständig die Hand mit in Bewegung zu setzen geneigt ist. Es wird darnach gestrebt werden müssen, beider Finger Kräfte in Allem zur Gleichmäßigkeit ab-

zuwägen. Hierauf verbindet sich der Daumen mit den Fingern 3, 4, 5 zu gleichen Bedingungen, dann der zweite Finger der Reihe nach mit dem dritten, vierten, fünften u. s. f. Es ist die dankbarste Zusammenstellung, und die Praxis wird gut thun, aus folgender einfachen Combinationstabelle die ersten Uebungen zu bilden.

I. Die einzelnen Fingerübungen der Finger 1, 2, 3, 4, 5.

II. Die Combination von zweien: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5.

III. Die Combination von dreien: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5, 1 3 4, 1 3 5, 1 4 5, 2 3 4, 2 3 5, 2 4 5, 3 4 5.

IV. Die Combination von vieren: 1 2 3 4, 1 2 3 5, 1 3 4 5, 2 3 4 5.

V. Alle fünf: 1 2 3 4 5.

Im Anfange ist längere Zeit jede Hand gesondert zu üben; die Vollkommenheit des Ganzen ist um so größer, je sorgfältiger sie im Einzelnen vorgebildet ist. — Bedenkt man, daß die Erfindung von Fingerübungen vollkommen freies Feld hat, wenn sie jene in den fünf Gruppen enthaltenen Zahlenverhältnisse mit Wiederholungen einzelner oder mehrerer Bestandtheile mit Doppelgriffen mit allen möglichen Umsetzungen in die Form drei- oder viertheiliger Gruppen bringen will, so ist es nicht zu verwundern, daß es eine ziemlich große Zahl von Werken giebt, die nichts als Fingerübungen enthalten. —

Mit der fünften Gruppe treten die Uebungen ohne Stützfinger ein. Sie bilden ein zweites Stadium in der Fingermechanik. Ganz irrig ist es, die letztere mit denselben beginnen zu lassen, wie frühere Etüdenwerke die Gewohnheit hatten. — Die Ruhe der Hand muß vorbereitet sein, ehe die Stützfinger weggelassen werden, denn eine freistehende Uebung ist schwerer als eine sich stützende, wenn es auf die sehr wichtige Innehaltung der ruhigen Handform ankommt.

Die Uebungen ohne Stützfinger befolgen in Allem die frühere

Theorie, nur haben sie im Anfang aus den eben erörterten Gründen sorgfältiger die Handform zu überwachen, jedes unnütze Ausstrecken nichtspielender Finger, jede zwecklose Bewegung zu unterdrücken. Bei aller äußerlichen Freiheit muß die höchste Festigkeit der Form obwalten. Diese Uebungen gestatten noch eine reichere Ausbeute als die früheren, und verbinden sich mit denselben zu einem vollständigen Cyklus sogenannter stillstehender Fingerstudien.

Für die ganze Mechanik gilt das Gesetz, daß jeder ihrer Theile gleich wichtig und gleich nothwendig ist, daß zwar aus methodischen Rücksichten ein System vom Leichteren zum Schwereren, vom Einfacheren zum Complicirteren herstellbar ist, daß aber im Geiste das Ganze stets lebendig und in Uebung bleiben muß. Keine Form hat ihren Sinn nur in dem Vorbereiten einer höheren. Es darf also das Kapitel der gefesselten Uebungen beim Eintritt in die freien keineswegs als überwunden betrachtet werden, ebensowenig wie die letzteren bei der Kenntnißnahme folgender Stufen. Im praktischen Studium muß zeitweise zwar eine Bevorzugung des Neuen eintreten, immer aber das Alte wieder erneuert und weiter gefördert werden. Auch wirkt eins auf das Andere, und ein Kennzeichen richtiger Bewältigung jeder neuen Aufgabe wird immer darin bestehen, daß sie gleichzeitig die vorangegangenen weiter gefördert hat. — Alle Formen stehen im genauesten Zusammenhange, die spätesten ruhen auf den ersten, und diese vollenden sich in allen folgenden.

Die Uebungen mit stillstehender Hand sind ein sehr umfangreiches Material, und seine Ueberwindung ist ein sehr ansehnliches Resultat. Es ist damit der erste und schwerste Schritt in ein der natürlichen Hand ungewohntes Gebiet gethan. Die hier gewonnene Unabhängigkeit der Finger ist dem Schaffen eines Materials vergleichbar, an dem von nun an nur geformt und gebildet wird; die Hauptsache war die Schöpfung desselben, und das Verdienst der letzteren fällt gerade in die elementaren Uebungen. Sie sind die Grund-

lage zu Allem, und nicht genug kann von Seiten des Lehrers auf Consequenz und Geduld in ihrer gewissenhaften Ueberwindung gedrungen werden.

Von der Theorie zur Praxis, von der Regel zur Anwendung. Dieser Grundsatz gilt in jeder Methodik, welchen Inhalt sie auch behandeln mag. Alle Mechanik ist todt, wenn sie des musikalischen Geistes entbehrt. Damit sei nicht der Stab gebrochen über Theorien, die die Hand wirklich zur Maschine machen wollen, auch nicht einmal über äußerliche Hülfsmittel, die je nach den Bedingungen der Bauart der Hände oft fördernd, oft zwecklos angewendet werden. Es muß nur der Zeitpunkt nicht verabsäumt werden, wo das Mechanische in den Dienst des Geistes tritt.

Sobald die Finger den ersten Schritt in der Unabhängigmachung gethan haben, müssen sie lernen sich im Bedürfnisse höherer Anforderungen, ihrer Fähigkeiten zu bedienen. Mit dem Gymnastischen muß das Musikalische nicht nur gleichzeitig angeregt werden, sondern jenes muß sein Ziel und seine Aufgabe in dem letzteren suchen. Die ganze Ausdehnung dieser Aufgabe in dem vorliegenden Werke zu erschöpfen, kann natürlich nicht beabsichtigt sein. Der musikalische Gehalt wird seine besondere Analyse erhalten; den Parallelismus zwischen technischem und inhaltlichem Fortschreiten auf allen Punkten durchzuführen, ist deshalb unzulässig, weil jede Individualität ihren besonderen Entwickelungsgang nimmt, und etwas Allgemeingültiges nur in einer gesonderten Betrachtung des technischen und musikalischen Theiles zu ermöglichen ist. Es wird daher nur für das erste Stadium ein Fingerzeig für die Verbindung des Mechanischen mit dem Geistigen ertheilt, und bei den übrigen Kapiteln nur im Allgemeinen die Beibehaltung dieses combinirenden Lehrganges vorausgesetzt.

Die starre Geschlossenheit und rhythmische Zusammengedrängtheit

mechanischer Studien, die überwiegende Monotonie dieser Elemente nach Dynamik und Taktmaaß ist selbst in rein technischem Sinne nur von einseitiger Bildungskraft. Zunächst ist es der Rhythmus der praktischen kleinen Musikstücke, die hier zur Anwendung kommen, der in seiner größeren Mannigfaltigkeit auch die Gefügigkeit der Finger in einer ganz anderen Weise bestimmt, als eine einseitige Gleichmäßigkeit mechanischen Taktmaaßes. Die Bewegungen in kräftiger Präcision und Ausdauer sind Sache der Fingerübungen, ihre Freiwerdung, Natürlichkeit, Weichheit und Grazie vollendet sich erst im Eingehen auf Kompositionen. Beide Seiten des Klavierspiels stehen zu einander wie Regel und Beispiel, Grammatik und Lectüre, Schule und Leben.

Die praktische Literatur, die hier eintreten kann, umfaßt natürlich ein beschränktes Material, einen meist auf fünf Töne hingewiesenen Umfang. Was sie aber den mechanischen Kenntnissen hinzubringt, ist größere Mannigfaltigkeit des Rhythmus, eine freiere, nicht so gedrängt sich auslegende Bethätigung des rein Mechanischen, und die Erhebung der sinnlichen Mittel in das Interesse der musikalischen Empfindung. — Das rein Mechanische wird hier namentlich mehr vom Accente belebt werden müssen.

Im vorangehenden technischen Theile wurde derselbe noch nicht gefordert. Wo auf Gleichbildung der Kraft gesehen wird, kann der Accent nachtheilig wirken, indem er die unbetonten Töne leicht zu sehr in den Hindergrund drängt. Es muß überhaupt erst eine gewisse Kraft des Anschlags und Sicherheit in der Egalität erworben sein, bevor der Accent eingeführt werden kann. — Ist das Fingerspiel für denselben reif geworden, so gewinnt es allerdings in ihm ein sehr förderliches Mittel zu neuer Kraft und Elasticität. Im praktischen Theile nun wird der Accent behufs einer übersichtlichen Darstellung und eines tiefer eingehenden rhythmischen Verständnisses nothwendig, und wird von hier aus auch in die mechanischen Studien

übergehen dürfen. Die Anfänge und Haupteinschnitte aller Takte erhalten eine über die gewöhnliche Tongebung hinausgehende Kraftanspannung, die übrigen Töne eine zwar deutliche, aber minder hervortretende Kernhaftigkeit. Dies giebt technisch und geistig ein neues Element.

Zudem bedingt die allmälige Emancipation der Handstücke von dem Parallelgehen der Hände einen feineren Localinstinkt der Finger und eine freiere Schnellkraft des Geistes, und die maschinenartige Bewegung im gewohnten Geleise weicht einem geistigen Bedürfniß.

Einen ferneren Gewinn bringt die praktische Literatur in dem Hinzutreten langer Töne. Die im Anfange langsame Bewegung der Fingerübungen war etwas Anderes. Sie wurde aus mechanischen Ursachen verlangt, und der Gedanke dabei nur auf die Genauigkeit äußerlicher Ausführung hingeleitet. Die Töne behielten nur im Sinne ihres mechanischen Gewichtes Bedeutung. Jetzt aber erhalten sie durch die Melodiegebung einen musikalischen Sinn. — Zwei große Hauptfaktoren treiben das Gebäude der Musik aus ihren Keimen hervor: Gesang und instrumentale Erweiterung. Die letztere wurde in den Fingerübungen und schnelleren Noten der Handstücke in Angriff genommen, der Gesang kommt jetzt in den langen Noten hinzu. Wenigstens tritt er in ihnen entschiedener in sein Recht, als in gesanglichen Momenten, die wohl hie und da auch in passagenartigen Stellen vorlagen. Die Finger werden also nicht bloß spielen, sondern auch singen müssen. Längeres Aushalten auf den Tasten wird hier schon derjenigen Druckkraft vorarbeiten, die wir später genauer als den Kern des gesanglichen Anschlags kennen lernen werden.

So erhalten also im Praktischen die Finger die genannten rhythmischen und toninhaltlichen Erweiterungen als Ergänzung zu dem Technischen, und das Gehör des Spielers wird durch melodische und harmonische Reize angeregt. Was hier auf dem elementaren Standpunkte ausführlicher nachgewiesen wurde, erfüllt sich fort-

dauernd in der Folge, für welche, wie bemerkt, ein stetes Uebergehen der Mechanik in das Musikalische vorausgesetzt wird. Das letztere wirkt immer ergänzend auf das rein Technische, das bei fortgesetzter Abgeschlossenheit etwas Rohes an sich tragen würde. Mit dem Weiterschreiten der Mechanik muß der Geschmack nicht nur gleichen, sondern besser noch voraneilenden Schritt halten.

Die nächste Erweiterung der Mechanik besteht in Vergrößerung und Verengerung des von fünf Fingern bei stillstehender Hand zu umfassenden Raumes. Die engere Lage entsteht, wenn die fünf Finger einen kleineren Raum als den von fünf Untertasten bespielen, z. B. c cis d e fis. Die engste Lage entsteht durch chromatische Besetzung der Tasten: c cis d dis e. Weitere Lagen werden gebildet, wenn die Finger über den Raum von fünf benachbarten Untertasten hinausreichen: z. B. c d fis gis ais. Für die Praxis ist es nicht unpassend, die Fingerübungen von Anfang an nur in Zahlen aufzuschreiben, und durch verschieden vorgeschriebene Lagen dieselben sogleich von einer in die andere zu übertragen.

Alle möglichen Lagen aufzuzählen, ist ebensowenig nöthig, als sie durchzuüben. Schwerlich hat je eine normal gebildete Hand alle möglichen Fingerübungen in allen möglichen Formen studirt. — Jede Hauptgattung wirkt auf die andere, die vollkommene Weichheit aller Bewegungen und Leichtigkeit in dem Willfahren aller Glieder und Gelenke ist das Hauptziel, und dieses wird oft mehr durch die Art als die Menge der mechanischen Uebungen gewonnen. Zudem haben die Hände verschiedene Naturen. Die eine gewinnt das Wesentliche schon durch die Hälfte der hier bis jetzt verzeichneten Uebungen, die andere wird des ganzen Umfanges bedürfen, um die rechte Qualität des Anschlags zu erreichen. — Ebenso ist das Bedürfniß der Ausdauer bei ein und derselben Art von Uebungen verschieden, was

die eine Hand spielend erwirbt, erringt sich die andere durch unsäglichen Fleiß.

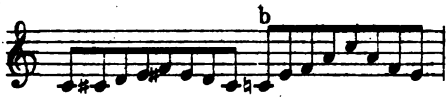
Die eben angegebenen Grenzen lassen sich nach beiden Seiten noch erweitern, und eröffnen noch neue Aufgaben. Die enge Lage kann sich durch Auslassen von Fingern noch mehr zusammenziehen, und die weite durch Aufgeben eines gleichzeitigen Besetzthaltens aller fünf Tasten vergrößern. So kann z. B. durch Uebergehung des zweiten Fingers die chromatische Englage von c bis dis gelegt, durch Auslassung mehrerer Finger von c bis d, in engster Form von c bis cis gebracht werden, wobei c mit dem Daumen cis mit dem fünften gespielt wird. Die Mechanik muß, wenn sie unter Umständen auch nicht der ganzen Summe aller auf einen Begriff gehenden Fälle zur Uebung bedarf, doch die Hauptunterschiede sämmtlich versuchen. Auch die engste Lage muß erst langsam, dann bis zur Trillerschnelligkeit geübt werden. Dies führt auf die Fälle in allgemeiner Form, wo zwei chromatisch beisammenliegende Töne mit nicht benachbart liegenden Fingern als Triller geübt werden. Also in folgenden Zusammenstellungen 2 und 5, 2 und 4, 3 und 5. Die Hand kann dabei gefesselt, halb gefesselt und frei stehen, es können mehrere Finger festliegen, oder einer, oder keiner, z. B. h und d können mit den Fingern 1, 5 festgehalten werden, und c, cis mit 2 und 4 trillern. Diese Uebungen führen auf die Triller in allgemeinstem Umfange, die im Grunde in das Kapitel stillstehender Studien mit hinein gehören. Auch sie müssen in allen möglichen Fingercombinationen geübt werden, also mit folgenden Gruppen: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, 4 5, und zwar in halben Tönen sowie in ganzen. — Bis zur vollendeten Schönheit werden sie freilich im ersten Studium der Mechanik noch nicht gelangen; es wurde aber eben bereits darauf aufmerksam gemacht, daß beim Fortschreiten zu neueren Aufgaben auf die früheren fortwährend zurückzublicken sei, und die noch nicht ganz gelösten Schwierig-

keiten beständiges Uebungsmaterial bleiben müssen. Dasselbe gilt von den Tremoloübungen, die in einfachster Gestalt schon unter den ersten Fingerübungen vorkommen, als selbstständiger Zweig aber eine bevorzugte Beschäftigung auch ferner in Anspruch nehmen.

Gleiches ist über die Spannungen zu sagen, welche einen eigenen Zweig von Technik, eher als Triller und Tremolo ausmachen, da sie Grundlagen eines weit ausgelegten Gebietes von Formen sind. Sie werden als solche auch später erst am geeigneten Orte ihre Ausführung erhalten. Hier lernt die Hand mehr versuchsweise, als ernsthaft, ihr Gebiet kennen. — So lange die feststehende Hand den Raum noch bedeckt, den sie bespielt, hat die Spannung erst ein mittleres Maaß angenommen. In erweiterter Gestalt nöthigt sie die Hand ihre ruhige Stellung aufzugeben, und nach der Seite der äußersten Töne sich behufs des Anschlags ein wenig hinzuziehen. — In der Mitte können Finger auf der Taste festliegen oder nicht; am besten übt der erste Fall die Dehnung der äußeren Finger, auf die hier am meisten ankommt. Doch müssen auch die Entfernungen der übrigen Finger unter einander durch fleißiges Ueben an der Klaviatur, und ohne die letztere an jeder geradlinigen Fläche, oder wohl gar durch Unterstützung der andern Hand, ohne Anlehnen an festen Widerstand erweitert werden. — Für den bis jetzt errungenen Standpunkt ist aber aus Rücksicht für die feste Formbildung der Hand nur beiläufig auf diese Studien einzugehen, und mehr an dem Umfange der Sexte, Septime, höchstens der Octave fest zu halten. Denn die gekrümmte Fingerhaltung und die Federkraft des Anschlags gehen bei weiteren Anstrengungen verloren.

Verbindet sich die Normallage mit einer weiteren oder engeren, oder treten die letzteren unmittelbar zusammen, so bildet sich eine neue Gattung mechanischer Studien, die in einer Seitenbewegung oder Seitenfortrückung der Finger besteht. Bisher hielt die Anschlagsthätigkeit an der senkrechten Linie fest, hier muß sie gleichzeitig

mit derselben eine horizontale verbinden. — In folgendem Beispiele rückt jeder Finger, sobald die Figur bei b begonnen



in horizontaler Richtung ein wenig nach rechts, und würde, wenn die enge Lage wiederkehrte, um eben so viel wieder nach links zurückgehen müssen. Im Anfange ist die horizontale Bewegung genau der senkrechten voranzuschicken, und müssen die Finger erst sorgfältig die für eine Lage nöthige ruhige Stellung eingenommen haben, bevor sie zur senkrechten Anschlagsbewegung übergehen. Was aber eine gute Methodik im Anfange sondert, muß sich später zu einem Einzigen verschmelzen. In Wirklichkeit wird der Finger bei geläufiger Behandlung solcher Fälle zu bogenartigen Anschlagsbewegungen gezwungen.

Sobald die Mechanik die bis jetzt innegehaltenen Grenzen, nach welcher Richtung es sei, überschreiten will, bedarf sie neuer Mittel. Wir betrachten zuerst den Fall der Fingerbethätigung für noch engeren Raum als den in zwei chromatischen Nachbartönen enthaltenen, und gehen dann zu den die Klaviatur auf und nieder wandelnden Formen über.

Der erste Fall tritt ein, wenn ein einziger Ton in Wiederholungen von zweien oder mehreren Fingern bespielt wird. Sowohl die Mechanik als die Tongebung ist hier zu einer vom Bisherigen wesentlich abweichenden Modification gezwungen. Die Töne können hier nicht gebunden werden, und der Fingeranschlag wird zu einer Bethätigung der Vorderglieder genöthigt, die bisher in ruhiger Krümmung verharrten, mittelst welcher sie eine rein passive, widerstehende Kraft, aber keine bewegende ausübten. Diese beiden Unterschiede sind gegen die bisherige Regel von erheblicher Bedeutung.

Der zweite Fall, in welchem ein freierer Spielraum auf der Taſtatur eröffnet wird, bildet den Uebergang zu dem Felde, in welchem ſo recht eigentlich das Tonelement des Klavierſpiels ſeinen Boden hat, und in deſſen Betretung die Bedingungen der Reproduction der eigentlichen Literatur enthalten ſind. Obwohl beide Fälle ſich natürlich aus den bisher behandelten Elementen entwickeln, bekunden ſie doch in ihrer Form etwas ſo eigenthümlich Neues, daß in ihnen ein wichtiger Fortſchritt der Mechanik vor Augen liegt, und ſie deshalb einem neuen Kapitel zu überweiſen ſind.

Sechstes Kapitel.

Das Staccato mit dem Fingergelenk und mit der Fingerſpitze. Wiederholte Taſtenanſchläge. Fortrückende Uebungen. Die Mechanik des Unter- und Ueberſetzens. Das Tonleiterſpiel und ſeine Bedeutung.

Sämmtliche bisher erörterte Formen gehören der Kategorie des gebundenen oder Legatoſpiels an. Daſſelbe bildet nicht nur ideell den angemeſſenſten Anfang der Studien, inſofern es das elementare Verhältniß der Tonfolge repräſentirt, ſondern iſt auch für die Finger am bildſamſten, weil ſie in der nervöſen Spannung einer unmittelbaren Beziehung auf einander bleiben.

Das directe Gegentheil von dieſem iſt das Staccato- oder das geſtoßene Spiel. Hier hält nicht der eine Ton ſo lange aus bis der nächſte kommt, ſondern zwiſchen beiden liegt eine Zeitlänge, die von keinem Klange erfüllt iſt. Der Anſchlag der Finger führt dies aus, indem das Aufheben des einen eher erfolgt, als das Niederfallen des anderen. Es fehlt hier im Fingergefühle nicht minder die unmittelbare Beziehung der einen Kraft zu der anderen, als in den Tönen.

Das Gehör hat die Verbindung mit Hülfe des combinirenden Verstandes wieder herzustellen, und in der Vereinigung zweier sich widersprechender Momente liegt der eigenthümliche Charakter des Staccato. Würde die natürliche Verbindung der Töne das einfach Schöne repräsentiren, so ist der Eindruck des Staccato als Reizendes zu bezeichnen.

Der Begriff der Gleichheit muß auch das Staccato charakterisiren. Ohne denselben kann sich kein Schönes auf dem Klavier gestalten. Die Egalität des Staccato beruht in der gleichen Stärke und Ausdehnung der zum Gehöre gelangenden Tonelemente, mithin auch in der gleichen Länge der leeren Zwischenräume. Die Finger haben mechanisch daher gleiche Bedingungen in allen Anschlagsmomenten anzustreben; Ausholen, Niederfallen und Zurückspringen müssen dynamisch und räumlich gleichartig gebildet werden.

Das Staccato hat der Tongebung nach verschiedene Bedeutung, verschiedenen Klang und Ausdruck, und dem entsprechend zeigen sich auch in der mechanischen Ausführung Unterschiede. Geistiges und Mechanisches muß natürlich innigst in Eins fallen, wie überhaupt Geste und Gedanke.

Alle Arten hier schon aufzuführen, liegt nicht im Plane der empirisch praktischen Methode dieses Systems. An geeigneter Stelle werden sie sämmtlich an die Reihe kommen; wir beginnen mit der Staccatoart, auf welche der Verlauf der bisherigen technischen Entwickelung hinführt.

Bei der Wiederholung ein und desselben Tones durch mehrere Finger ist ein Staccato unvermeidlich, und wie die bis jetzt geschulte Hand die Fähigkeiten hat, ist eine doppelte Ausführung möglich. Die eine unterscheidet sich von der bisher gewohnten gebundenen nur dadurch, daß der im Anschlage fungirende Finger die Dauer seines Ausharrens auf der Taste verkürzt. Sonst bleibt hinsichtlich der Form und Bewegung Alles beim Früheren. Der Finger holt

aus, schnellt herunter und sogleich wieder zurück, der folgende thut dasselbe u. s. f. Entfernung und Kraft der Töne sind sich gleich. Die Ruhe der Hand muß beibehalten bleiben. Bei der anderen Ausführungsweise streicht die Fingerspitze über die Taste, sie schlägt in die Innenfläche der Hand hinein, so daß nach vollendetem Anschlag die Nagelfläche mit der Taste einen spitzen Winkel bildet. Auf diese Weise macht ein Finger dem anderen Platz, die Hand zielt mit 2, 3, 4 selbst allen 5 Anschlagsgliedern nach ein und demselben Punkte, wofern auf ein und derselben Taste ein wiederholter Anschlag gemacht wird. In diesem Falle hebt sich während des Anschlags der folgenden Finger, der erste wieder in die ausholende Stellung. Doch hat dieses Staccato, auch abgesehen von dieser Form, eine ganz allgemeine Bedeutung, und kommt auch bei verschiedenen Tönen vor.

In der ersten Manier war die hammerartige Auf- und Niederbewegung des ersten Gliedes am Knöchel das mechanische Hauptmoment, bei der zweiten ist die Mechanik der Fingerspitze, die gymnastische Geschicklichkeit und Kraft des Vordergliedes, oder beider Vorderglieder das Entscheidende. Die erste fußt auf der bisherigen kernigen Tongebung, die zweite auf größerer Kürze, Feinheit und Geschmeidigkeit.

Wir haben jetzt eine wesentliche Erweiterung genommen und müssen uns über die Ausdehnung derselben orientiren.

Zuvörderst sei ein Name jeder Art beigefügt. Die erste heißt Staccato mit dem Fingergelenk, worunter genauer das Knöchelgelenk zu verstehen ist. Man kann sie auch, da der Finger im Ganzen seine Form beibehält, Staccato mit dem ganzen Finger nennen. Der Finger ist in einem Gusse und einer Form der Anschlagshebel. Die zweite Art heißt Staccato mit der Fingerspitze — Nun giebt es aber genau genommen noch ein drittes Staccato, welches sehr nahe liegt, indem es sich aus der Vereinigung der beiden vorigen

bildet. Das erste Fingerglied hebt sich, und während es herabfällt, schlägt das Vorderglied nach Innen. Diese Art wollen wir jedoch nur als Modification der zweiten Art bezeichnen, indem sie dem Fingergefühle nach sich mehr an die letztere anlehnt, und überall von selbst da eintritt, wo größere Kraftgebung verlangt wird.

Die alte Theorie, welche nur die Unterschiede des Klanges, aber nicht die Vorgänge in der mechanischen Ausführung beobachtete, unterschied die Staccatoarten nach dem Verhältnisse der Ton- und Pausenlänge, die nach dem Klange erfolgen und ihm einen Theil seiner Dauer entziehen mußte. Das Staccato mit dem Punkt bedeutete, daß dem Tone die Hälfte, das mit dem Strich, daß ihm drei Viertheile seines Werthes entzogen werden sollten. Eine bestimmte Regel für die Mechanik resultirt hieraus nicht; man kann nicht sagen, daß das Staccato mit dem Strich, wie Manche wollten, durch die Fingerspitze, das mit dem Punkte durch den ganzen Finger oder das Handgelenk auszuführen seien. Mit dem Handgelenk läßt sich wohl das kürzeste erzielen. Der Grad der Feinheit scheint vielmehr den Ausschlag zu geben, indem das Fingerspitzenstaccato hierin vor den übrigen den meisten Vortheil voraus hat. — Der Mechanik sind diese Unterschiede bis jetzt noch gleichgültig, es kommt ihr zunächst darauf an, dieselben überhaupt erst zu studiren.

Das Staccato mit dem ganzen Finger bedarf keiner neuen Uebungen, es kann die Studien mit stillstehender Hand anwenden. Die Tongebung muß anfangs stark sein, die sonstigen Formregeln erleiden keine Ausnahme. Das Staccato mit der Fingerspitze legt zum ersten Male der Handhaltung eine Abweichung auf, und zwar zunächst bei dem Einüben. Bisher faßte die Formregel den Finger als Ganzes auf, als Hammer, und setzte das erste Glied als den Stiel desselben in Bewegung; die beiden Vorderglieder hatten keine aktive, sondern nur eine passive Kraftbethätigung. Jetzt ändert es sich, das erste Glied bleibt ruhig, und die beiden anderen, besonders

das Vorderglied, wird aktiv. Dazu ist ihm aber die gekrümmte Haltung hinderlich, sie gestattet kein rechtes Ausholen, sie raubt der Anschlagskurve die Hälfte ihrer Ausdehnung. Vielmehr muß sich das Vorderglied entweder ganz oder wenigstens annähernd lang auslegen, und behufs des Anschlags nach innen schnellen. Nach dem letzteren liegt der Nagelrand an der Taste. Soll diese Uebung recht plastisch bestimmt ausfallen, so läßt man die ganze Innenfläche des Fingers die Taste berühren, und während des Hineinschnellens die Spitze so weit die Taste herabdrücken, daß der Klang vernehmbar wird. Dies wird die leiseste Tongebung zur Folge haben. Später nähert sich der Finger mehr seiner gekrümmten Form, und hat in Bezug auf die Tonstärke noch eine Reihe von Uebungen zu überwinden. Das Vorderglied bewegt sich in verschiedenen Angriffsformen gegen die Taste, theils schlagend bei stärkerer Tongebung, theils weicher ziehend oder gleitend bei sanfterer. Die spätere Praxis beschränkt sich auf den zweiten Fall; der erste mit dem Langausstrecken ist der Uebung halber zu empfehlen, indem er die Elasticität der Fingerspitze am meisten herausfordert. Ausgezeichnet übend ist es, mit einem einzigen Finger ganze Tonleitern in dieser Weise zu spielen.

Beide Arten können sich nun mit dem Knöchelgelenkstaccato verbinden. Es hebt sich also das Knöchelglied und das Vorderglied greift entweder lang ausgestreckt oder ein wenig gekrümmt aktiv in den Anschlag ein. Hauptsächlich zwar wird dieses Staccato bei starker Tongebung angewendet, aber nicht ausschließlich, es muß auch den leisesten Ton hervorbringen können. Die Mechanik muß alle Formen studiren; sie geht beim Vortrage zunächst von dem natürlichen Zusammenhange des Aeußerlichen und Innerlichen aus, muß aber auch die Freiheiten und Nüancirungen kennen lernen, die in zweiter Linie aus demselben hervorgehen und mit ihm in Widerspruch zu stehen scheinen. Die äußere Größe hat immer zunächst

einen natürlich verständigen Sinn, doch liegt es in der Berechtigung des Geistes, innerhalb ihrer selbst Gegensätze zu schaffen. Deshalb muß auch die Verschmelzung größerer Anschlagsbewegungen mit geringerer Tongebung studirt werden.

Der Daumen vollführt diesen Anschlag schwerer und nicht ganz in der plastischen Bestimmtheit wie die anderen Finger. Sein Vorderglied bewegt sich zwar auch nach innen, aber zugleich schräg nach unten, weil sonst kein Ton hörbar würde. Hier herrscht also eine Richtung, die sich zwischen zwei directen Linien theilt, während bei den übrigen Fingern die Kurve in einer Richtung festgehalten wurde. Die Bethätigung des Daumens richtet sich, wie bei den übrigen Fingern, nach der Tonstärke, beschränkt sich bei leisem Klange auf die Activität der Spitze, nimmt bei starkem die ganze Hebellinie in Anspruch.

In näherer Anwendung wird nun diese Staccatoart beim wiederholten Anschlag einer Taste durch mehrere Finger verwerthet. Die Hand nimmt dabei eine etwas zusammengedrückte Form an, weil sie mit allen Fingern nach ein und demselben Punkte hinzielt. In der Spielneigung der Finger liegt es, den Daumen für den letzten Anschlag einer bestimmten Fingerfolge aufzubewahren, und die Finger je weiter sie von dem Daumen entfernt sind, um so früher anfangen zu lassen; es kommt dies von der natürlichen, den Fingern angeborenen Eigenschaft, mit dem Daumen sich zu berühren; denn es ist gegen die Neigung des Fingergefühls, sich nach der Seite des fünften zu einem Zusammenschließen zu gestalten. Derselbe Grundsatz wirkt auch bestimmend in Repetitionsfiguren, die den Daumen nicht gebrauchen. — Zweckmäßig ist es für die Praxis, den ersten anschlagenden Finger so weit in die Höhe zu heben, daß seine Spitze hoch über die Handfläche zu stehen kommt, die andern Finger in eine dieser Höhe nahe kommende Ausholungsweite zu erheben, und dies Verfahren bei jeder Wiederholung zu erneuern;

dies kräftigt am meisten und wirkt auch auf die Elasticität der Fingerspitze, deren Betheiligung besprochen wurde. — Die hieher bezüglichen Beispiele theilen sich in zwei Klassen, entweder tritt die Wiederholung auf einer Taste rein ohne andere figurative Bestandtheile ein oder sie mischt sich mit andern Figuren.

Wir gehen jetzt zu dem zweiten Falle der Erweiterungen über, welche sich aus den im vorigen Kapitel besprochenen Elementen entwickeln. Die erste bestand in der Entfaltung der Fingerkräfte auf dem kleinsten Raum, die jetzt folgende entsteht aus dem nothwendigen Bedürfniß der Vergrößerung des Spielraums. In der Ausspannung der Hand wurde diesem Bedürfnisse nur unvollkommen genügt. Die Tonfiguren blieben immer noch an dieselbe Stelle gebannt. Den Uebergang zu einer ganz freien Beherrschung der Tastenräumlichkeit bilden die fortrückenden Uebungen, in welchen die Hand in einer mittelschnellen Geschwindigkeit ihr Terrain durchwandert. — Sie unterscheiden sich von den stillstehenden Uebungen durch die Seitenbewegung eines Fingers, welcher aus der Normallage durch dieses Mittel um einen Schritt weiter in eine neue Lage einrückt und die übrige Hand in dieselbe hineinzieht. In dieser Lage entfaltet sich gewöhnlich dieselbe Fingerfolge wie in der vorhergehenden, und wiederholt sich dieses Verfahren durch eine Reihe von stillstehenden Lagen, die auf dem angegebenen Wege immer um einen Schritt weiter aufwärts oder abwärts rücken. Fast jede stillstehende Uebung kann die Grundfigur zu der auf diese Weise gebildeten Kette abgeben; der weiterrückende Schritt kann jedem Finger zu Theil werden. Auch können sich die fortrückenden Uebungen mit Wiederholungen auf einer Taste verbinden. — Im Allgemeinen führen sie die Mechanik aus der Monotonie, die jede Einschränkung an sich hat, in ein Gebiet über, welches reichere Abwechselung bietet, und regen durch ein rhythmisches Interesse die Finger zu einer con-

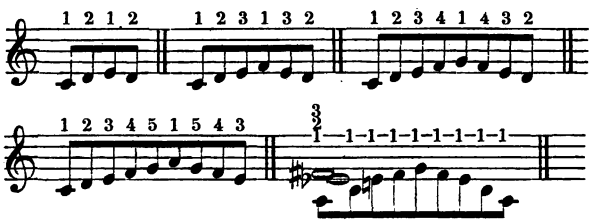
tinuirlichen Uebung an, zu der sie bei stillstehenden Formen sich mehr gezwungen entschließen mußten.

Auch die fortrückenden Uebungen litten an einer Einschränkung. Die Bewegung über die Tasten geschieht in einer gehemmten Geschwindigkeit. Das musikalische Bedürfniß strebt nach noch ungehemmterer Tonverbindung. Den wichtigsten Schritt zu der Vermittelung derselben vollzieht die Kenntniß des Untersetzens und Uebersetzens der Finger, und die normale Tonfolge, die sich hieraus als ein für das Musikalische nicht minder als für die Technik bedeutsamer Fortschritt ergiebt, ist die Tonleiter. —

Zunächst beruht sie auf der Grundanschauung der Normallage von fünf Tasten. Der Daumen vollzieht im Moment des Untersetzens einen Akt, in welchem die eine Normallage auf eine andere hingeführt wird, und in dieser sich auf die bekannten Regeln stützt. Ein neuer Untersatz des Daumens zieht abermals die letzte Lage in eine folgende hinein, welche eine Octave höher liegt als die erste, und hierauf wiederholt sich dieser Vorgang in wiederkehrender Weise. Die Mechanik geht also von Bekanntem aus, nimmt einen neuen Moment der Bewegung hinzu und muß bestrebt sein, denselben als Vermittelung zwischen zwei bekannten Elementen in einem den bisherigen Prinzipien entsprechenden Verhältnisse anzuwenden. Die bekannten Grundsätze verlangten: 1) eine durchaus selbstständige, freie und geschmeidige Specialbewegung des für den Zweck der Tongebung nothwendigen Gliedes. 2) Eine vollkommene Passivität und Ruhe der unbetheiligten Glieder. 3) Die Verschmelzung der verschiedenen mechanischen Einzelbewegungen zu einheitlicher Leichtigkeit und Abrundung. 4) Die Egalität aller dadurch erzielten Tongebungen. — Die Begriffe der Oekonomie und Regularität bedingten die ersten ideellen Elemente der Klavierspielkunst. Die Oekonomie ist für den Inhalt nicht minder als für die Form, für Inneres und

Aeußeres das nothwendigste Kunstgesetz, aus dem alles Uebrige hervorgeht.

Diese ästhetischen Regeln sind maßgebend für die Bildung der Tonleiter. Zuvörderst muß die Bewegung des Daumens in die Innenfläche der Hand hinein, unter einen Finger sich durchschmiegend, gelernt werden. Hierbei wird der ganze Daumen, selbst sein im Ballen befindliches Glied, Lockerheit und Geschmeidigkeit im horizontalen Hin- und Herbewegen annehmen müssen. Die Hauptthätigkeit fällt aber auf die Daumenspitze, die wieder für sich im Ein- und Zurückbiegen die höchste Geschmeidigkeit erreichen muß; das erste Daumenglied, als in der Mitte liegend zwischen dem Ballen und der Daumenspitze, bedarf ebenfalls einer großen Geschmeidigkeit. Die Daumenübungen müssen mit einem geringen Maaße der Bewegung beginnen und sich bis zum Maximum erweitern. Der Daumen muß deshalb der Reihe nach unter die Finger 2, 3, 4, 5 untersetzen lernen. — Das zweite oben angeführte Gesetz bezog sich auf die Ruhe der unbetheiligten Glieder. Die Handdecke darf also nicht schwanken, und die anderen Finger ihre Form nicht verlieren. Die erste Normallage bleibt Ausgangspunkt, und der Anfang muß wie eine Uebung mit stillstehender Hand behandelt werden. Das neu Hinzukommende tritt nun ein, indem der Daumen an Stelle des vierten Fingers einsetzt, später an Stelle des fünften. Als Vorübungen können folgende Formen in zahlreichen Combinationen zu Studien verwendet werden:



Das zweite Moment besteht in dem Uebergehen der ersten Normallage in die zweite. Hier ist das Weiterfortgehen der Hand und mit derselben das des Armes näher zu bestimmen. Der Daumen ist trotz aller Geschmeidigkeit nicht allein das den hier nothwendigen Mechanismus Bedingende; Arm und Hand müssen in vollkommener Ruhe und Gleichmäßigkeit in die Bewegung mit eingreifen. Nach dem dritten oben angeführten Gesetze kann dies nur geschehen, indem beide Mechanismen sich zu einheitlicher Gleichzeitigkeit verschmelzen. Hauptsache dabei ist die mit der Activität der Weiterbewegung verbundene passive Kraftbethätigung der Hand und des Armes, welche darin besteht, daß keine Drehung nach rechts oder links in der Hand und keine dem entsprechende Schwenkung im Ellenbogen zugelassen wird. — Die Hand wird ein wenig einwärts auf die Stelle der Tastatur gesetzt, von welcher die Tonleiter beginnen soll. Während bei den Uebungen mit stillstehender Hand die auswärts gebogene Stellung Norm war, gilt hier das Gegentheil. Dort mußte der Daumen möglichst weit auf die Taste gesetzt werden, hier schwebt nur sein Vorderglied auf derselben. Das Einwärtsgebogene muß indeß nicht in's Unnatürliche übergehen, der Zweck dieser Stellung ist die Erleichterung des Untersatzes; denn da der Daumen hier eine Hauptrolle spielt, so ist darauf zu sehen, daß er seinem Untersatzpunkte genähert wird. — Steht die Hand nun in der ersten Normallage in dieser Weise fest, so ist während des ganzen Auf- und Niederspielens darauf zu sehen, daß das Winkelverhältniß, welches sie gegen die Tasten einnimmt, in jedem Momente dasselbe bleibt. Der Lehrer kann einen Bleistift als Richtschnur von der Mitte des Handgelenks an bis zum Knöchel des dritten Fingers auf die Hand legen und den Schüler auf den Winkel aufmerksam machen, den diese Linie gegen die Tasten bildet; bei der geringsten Drehung verändert sich dieser Winkel und ist sofort das Auge des Schülers auf diese

Abweichung hinzuleiten. Das Auge vollzieht hierbei auf diese Weise eine ganz sicher gehende Kritik.

Der Daumen stützt und leitet die Hand und den Arm ebenso, als umgekehrt diese in der Festhaltung der ruhig fortschwebenden Totalbewegung das Maaß der Untersatzbewegung bestimmen und dem Daumen freie Entwickelung seiner Volubilität lassen. Auch sie stützen den Daumen durch die passive Kraft der allgemeinen Haltung. Es besteht also ein Verhältniß des Gleichgewichts und der Gegenseitigkeit zwischen beiden Theilen, welches bei starker Tongebung sich so modificirt, daß das Handgewicht ein wenig stärker nach unten drückt, bei leicht flüssiger Spielweise hingegen der Arm und die Hand durch ein Sichhöherhalten die Stärke der Finger von dem Ausdrücken auf die Tasten nach oben ableiten. — Der Arm ist gewissermaßen der Stamm, an dem die Finger wie bewegliche Blätter hin und her gehen; sein Auf- und Niederschweben muß dem Dahingleiten eines Fahrzeuges gleichen. Diese stammhaltende Bedeutung muß dem mechanischen Gefühle zum Bewußtsein gebracht werden. —

Die Handdrehung, als der bekannteste Fehler, wird gewöhnlich auf die Schuld des Daumens bezogen. Dies ist aber irrig; sie erfolgt oft bei ganz geschmeidigem Daumen, und hat ihre Ursache in dem unrichtigen Hingleiten des Armes. Meistens erfolgt sie in dem Momente *nach* dem Untersatz; dieser Moment muß nämlich, abgesehen von dem Ausholen zum Anschlage des zweiten Fingers, von dem parallel dahin gleitenden Weiterrücken des Armes erfüllt sein. Gewöhnlich bleibt aber fehlerhafter Weise in diesem Moment der Arm stehen, und läßt den zweiten Finger allein weiter streben. Dies muß eine Drehung der Hand zur Folge haben, die gewöhnlich beim Anschlag des dritten Fingers wieder rückgängig gemacht wird, und so entstehen die fehlerhaften Wendungen der Hand. Vermieden werden sie nur durch das gleichmäßige Weitergehen des Armes im Moment nach dem Daumenuntersatz. — Rückt der Arm in der an-

gegebenen Weise mit fort, so wird er, bei weiten Entfernungen der Hand vom Körper, mit der äußeren Seitenfläche derselben eine gerade Linie bilden, die sich erst beim Zurückspielen allmälig wieder zu einem stumpfen Winkel ein wenig umbricht. Die Armbewegung nach dem Untersatz muß also für sich sorgfältig geübt und der zweite Finger nicht eher zum Anschlage zugelassen werden, als bis er senkrecht bei einwärts gekehrter Handstellung über seiner Taste schwebt. —

Dies ist die eine Hälfte des mechanischen Vorganges beim Tonleiterspiel. Die andere betrifft die abwärts gehende Bewegung des Armes beim Zurückspielen und das Uebersetzen des dritten oder vierten Fingers über den Daumen. Das letztere vermittelt gleichfalls das Uebergehen von einer Normallage in die folgende, und muß, bevor es sich zu einheitlicher Bewegung glättet, in seinen einzelnen Momenten untersucht werden. Arm und Hand müssen im Momente des Daumenanschlages in dem oben angegebenen Winkelverhältniß zur Tastatur unverändert so weit nach der Richtung des Uebersatzes hin bewegt sein, daß der übersetzende Finger um eine Taste weiter gelangt ist als die Daumenspitze, und nur senkrecht niederzufallen hat. Der Daumen befindet sich in diesem Moment in seiner ganzen Länge unter der Hand und bedarf zu dieser Stellung einer nur durch viele Uebung zu erreichenden Geschmeidigkeit. Dieses Festhaften des Daumens und das Weiterstreben des Armes sind zwei sich entgegenkommende Kräfte, die ein Zusammenziehen der Hand zur Folge haben, wie es in ähnlicher Weise auch beim Untersetzen vorkam. Der übersetzende und der festhaltende Finger haben behufs der Bindung der Töne eine kreuzweise Stellung nöthig. Dirigirt auch der Arm die Totalbewegung, so muß doch auch das Fingerspitzengefühl aktiv eingreifen und seine Mechanik so ausbilden, daß es auf den Arm gar nicht reflektirt. Namentlich hat sich das Tastgefühl in diesen so veränderten räumlichen Verhältnissen Feinheit und localen Instinkt anzueignen. Die Kraft des Knöchelgelenkanschlags

bleibt die elementarste Voraussetzung. — Die anfänglich gesondert und langsam einstudirten Bewegungen haben sich allmälig präciser zu gestalten. Aufwärts muß der Daumen in dem Moment, wo der dritte oder vierte anschlägt, schon über seiner Taste schweben; rückwärts muß der Uebersatzfinger eine ähnliche Präcision haben, und die Bewegung des Armes muß sich in einen gleichmäßig schnell hingleitenden Zug auflösen, wie denn ja auch die Tonleiter musikalisch das Symbol einer geraden Linie ist.

Der angegebene Verlauf paßte für die Tonleitern zunächst, die wie C-dur einen Daumenuntersatz unter den dritten, sodann unter den vierten verlangen, und dieses Verhältniß von Octave zu Octave zu erneuern. Bekanntlich eignet sich dieser Fingersatz nicht für alle Tonleitern. H-dur und F-dur wenden, jene in der linken, diese in der rechten Hand, den fünften Finger nicht an. In anderen Fällen, wo Obertasten beginnen, fängt in der rechten der zweite, in der linken der dritte oder vierte an. Eine Hauptregel fordert, daß der Daumen nicht auf Obertasten mitten im Laufe der Skala angewendet wird. Seine niedrige Lage ist zu einem Untendurchwinden hingeneigt, und dies verträgt sich nicht mit einem Höherhinaufschmiegen nach dem Untersetzen.

Alle möglichen Modificationen aufzuzählen, welchen der Fingersatz beim Tonleiterspiel unterliegen könnte, ist nicht so praktisch, als eine bestimmte Form beim jedesmaligen Ueben festzuhalten. Die stets wiederkehrende Gewohnheit allein bildet jene instinktartige Geläufigkeit aus, die zunächst dem Tonleiterspiel angeeignet sein muß, bevor es sich in die Ausnahmen hinein erweitert. Eine solche entsteht erst, wenn die Form der Tonleiter zu Läufen und Studien aller Art ausgebeutet wird, welche dieselbe nicht in der normalen Abgrenzung ihrer Anfangs- und Schlußtöne anwenden, sondern nach anderen rhythmischen Bedürfnissen abtheilen. Hier wird sich Ueber- und Untersatz oft auf andere Töne anwenden lassen. Am zweck-

mäßigsten ist es freilich, in den bekannten Fingersatz auch hierbei einzulenken, doch in Folge der Umstände nicht immer möglich. Im letzteren Falle befolgt die Mechanik ein dem Vorhergehenden analoges Prinzip einer bequemen und proportionalen Vertheilung der Untersatz- und Uebersatzstellen, wobei der fünfte am besten für den höchsten Ton (in der linken umgekehrt) aufbewahrt bleibt. Nur selten wird unter den fünften ausnahmsweise untergesetzt.

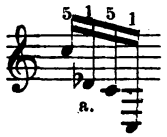
Beim Einüben der Tonleiter gilt die methodische, bekannte Regel, daß jede Hand erst allein sich den Mechanismus in vollkommener Abrundung und Sicherheit aneignet, hierauf sich mit den anderen zu gleichzeitigem Spiel im Octaveneinklange verbindet. Erst wenn dieser Standpunkt feststeht, ist auf die große Mannigfaltigkeit der Formen im Terzen-, Sexten-, Decimen-Einklang, mit theils gleichzeitigen Anfängen, theils verschiedenzeitigem Eintritt und Austritt einer Hand einzugehen. Die Bewegungslinien beider Hände können parallel oder entgegengesetzt laufen, sich auch in bunter Verschiedenheit mischen.

Ein fernerer wichtiger Punkt ist die Rhythmik. Anfangs gilt jeder Ton als Accent. Die Egalität fordert diese Regel wie bei den stillstehenden Uebungen. Der vierte muß vor zu schwachem, der Daumen vor zu starkem Einsatz bewahrt bleiben. Bei gerundeter Fingerhaltung und etwas hohem Handgelenkbug entscheidet eine besondere Zierlichkeit der Daumenspitze über den ganzen Charakter der Tonleiter. Ruhe, Grazie und Egalität hängen von ihr ab. — Ist die Egalität gesichert, so fallen nun die Accente auf die Anfangstöne der zu Grunde liegenden Gruppen. Dies ist ein zweites Stadium der Tonleiterbildung. Lauter gleich accentuirte Töne können keine große Geläufigkeit verschaffen. Am besten wird hier die Eintheilung zu vier Tönen als die des natürlichsten Rhythmus zu Grunde gelegt. Die auf zwei oder drei Töne gefährdet etwas die Ruhe und

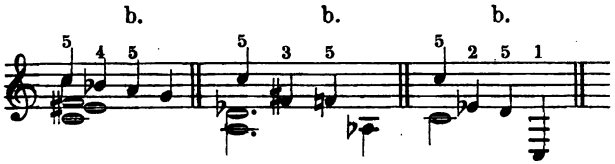
Egalität, und darf erst später kommen. Nächstdem werden Gruppen zu sechs, acht, zwölf, sechszehn Tönen zu accentuiren sein. Scharfe Accentuation oder reine Egalität, die theils als eine in jedem Tone accentgebende, theils als eine völlig accentlose, also ff und pp, oder mittelstark behandelt werden muß, bilden die Regel beim Ueben. — Die auf verschiedene Finger fallende Accentthätigkeit übt die Unabhängigkeit derselben, und macht sie in höherem Grade, als es bei den stillstehenden Uebungen der Fall war, dem Willen unterthänig. Bei den letzteren fielen die Accente mit den gleich gebildeten Figuren zusammen. Die Tonleiter ist aber im Ganzen oder in längerer Strecke eine Figur, und das rhythmische Gesetz unterliegt anderen Bedingungen, als das mechanische des Fingersatzes. Diese Combination zweier Ideen macht die Tonleiter zu einem schwierigeren Theile der Mechanik.

Die Methodik wird bei nicht ganz egal gestärkten Fingern mehr auf Anschlagsstärke, bei gut geschulter Gleichheit mehr auf die Ruhe der Hand zu sehen haben, schließlich aber beide Richtungen vereinigen müssen. Flüssigkeit und lockeres Dahinperlen aller Töne sind das Endresultat, zu dem alle Studien hinführen sollen.

Es ist hier der Ort, Unter- und Uebersetzen von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus zu betrachten. Beide sind Mittel der Tonverbindung, und treten da ein, wo die gewöhnliche Fingerfolge die letztere nicht bequem genug oder gar nicht herzustellen vermag. Keineswegs aber kommen beide immer in der einfachen Weise des Tonleiterspiels vor, vielmehr muß Unter- und Uebersetzen zwischen allen nur möglichen Fingercombinationen geübt werden, da die Praxis für jeden der sich hier ergebenden Fälle Beispiele aufzuführen vermag. — Ein Untersetzen unter den Daumen ist wohl am schwierigsten, weil der Daumen niedrig liegt, indeß kann es sich da ereignen, wo derselbe auf einer Obertaste steht, z. B. a)



Es liegt in der Natur des Fingerbaues, daß das Untersetzen am leichtesten von einem kürzeren Finger unter einen längeren ausgeführt wird, z. B. b)



Ein Untersetzen eines längeren Fingers unter einen kürzeren kann meist vermieden werden, und dürfte die einzige Ausnahme in ähnlichen Beispielen wie bei a. zu suchen sein. Ein Uebersetzen längerer Finger über kürzere kommt in allen möglichen Combinationen vor.

Eine gründliche Schulung der angegebenen Fälle erwirbt die Fähigkeit, sonst vorkommende ungewöhnliche Unter- und Uebersätze gleichfalls zu beherrschen, und kann der Theorie hier ein weiteres Eingehen in abnorme Beispiele erlassen werden.

Mit dem Spiele der Tonleiter ist ein wichtiger Schritt gethan. Musikalisch und technisch ist hier ein Zuwachs gewonnen, der den Blick des Spielers wesentlich erweitert. Auf der Basis der Tonleiter entwickelt sich größere Freiheit und Selbstständigkeit des Handgefühls und ein engeres Verhältniß der Finger zur Räumlichkeit der Taftatur. — Der perlende Anschlag, das innerste und eigenste Wesen des Klavierschönen wird in ihr vollständig ausgebildet. Die Federkraft des herabfallenden Fingers, die Ruhe der Hand, die Präcision der Fingerablösung, und die leicht natürliche Haltung des

ganzen Spielorganismus entwickeln und bewähren sich am Spiel der Scala.

Die Tonleiter bleibt durch die ganze Lebensdauer des Klavierspiels eine Hauptgrundlage, die mühsam gewonnen und, einmal erworben, nur durch steten Fleiß erhalten wird. Sehen wir von einem so vollendeten Standpunkte einstweilen ab, und bleiben wir in dem ungefähren Ueberschlag einer von unten auf sich methodisch anbahnenden technischen Entwickelung, so können wir recht gut mindestens $1 - 1^1/_2$ Jahr für bevorzugtes Tonleiterstudium annehmen.

Natürlich muß mit der praktischen Literatur neben der abstracten Mechanik ein steter Verkehr erhalten bleiben; wie schon früher bemerkt, muß die todte Form immer im Lichte ihrer lebendigen Bedeutung begriffen werden. Es muß also auch im kompositorischen Sinne die Scala den weiter strebenden Geist von enger Einschränkung befreien; es ruhen ja auf der Tonleiter Melodienbau und Passagenbau, die Grundpfeiler des Ganzen. Die Formen der hierdurch zugänglich gewordenen Literatur haben für die Entfaltung der genannten beiden Faktoren ein so freies Feld gewonnen, daß sie das mechanische Interesse in ein großes Gebiet kunstgemäßer Gebilde überleiten können. Czerny hat vor Allen die Etüde für diesen Standpunkt zweckmäßig und anmuthvoll eingerichtet und in großer Auswahl dargeboten. Die eigentliche Literatur macht aber Kompositionen von Clementi, Haydn, Mozart, Kuhlau, J. Schmitt, Hünten, Köhler, A. E. Müller, Schumann, Th. Kullak, Ch. Mayer, Krug, Dussek, Rosellen, Heller, selbst Bach und Beethoven zugänglich. (Vgl. Köhler „Führer durch den Klavierunterricht.")

Im Anfang muß die Mechanik über den technischen Anforderungen der Stücke stehen, damit die erworbenen Kenntnisse eine spielend leichte Verwerthung finden. Nur was leicht wird, rundet sich graziös in der Technik ab, was mühevoll errungen wird, behält

selbst nach rühmlichen Anstrengungen etwas Unvollendetes. Zwar wird später auch des Mühevollen genug kommen, aber da die Technik weiter ausgebildet sein wird, ohne Gefahr für eine Versteifung derselben. Gegenwärtig ist nur allmälig von Leichtem zu minder Leichtem, von diesem sogar oftmals noch wieder rückwärts zu Vorangehendem überzuleiten, und nur auf der sichersten Basis einer auf sich selbst bauenden Kraft des Spielers Schwereres in seinen Gesichtskreis zu bringen. Alles muß nieblich, natürlich klingen; der Anschlag muß immer das frei schwebende Gewicht des Hammers in seiner eigenen Schwere zur Wirkung bringen, weder unter noch über dem Bedürfnisse seiner präcisen Schwingung auf denselben wirken. Dies allein giebt den perlenden Ton.

Fünftes Kapitel.

Der Anschlag mit dem Handgelenk. Der singende Anschlag.

Für die am Schlusse des vorigen Kapitels namhaft gemachte Literatur reichen die bisher gewonnenen Elemente der Mechanik noch nicht in allen Theilen aus, wenn es darauf ankommt, die Grazie selbst auf die kleinsten Bestandtheile zu erstrecken. Zuvörderst muß das Staccato eine dritte Färbung erhalten. Für begleitende Accorde, Einsätze nach Pausen und frei hingeworfene Einzelanschläge, für die Kraftgebung kurzer Tonverbindungen reicht weder das Einziehen der Fingerspitze noch der Wurf des ganzen Fingers hin. Die freiere Ablösung des ganzen Spielapparates von der Tastatur, und die Kenntniß einer weiteren Schwingungskraft desselben sind das nächste Bedürfniß. Das kritische Auge nimmt in dem Bisherigen eine zu befangene, gezwungene Verbindung mit der Tastatur, einen sogenannten Schulzwang wahr. Soll die Befreiung von der Schwer-

kraft und dem hemmenden Widerstande natürlicher Eigenschaften des ungeschulten Naturstoffes vollendet ausgeprägt werden, so muß der Spielorganismus den Anschein gewinnen, als ob er frei, seiner eigenen Leichtigkeit im graziösen Aufschwunge hingegeben, und doch im Momente der Berührung der räumlichen Beherrschung seines Terrains vollkommen sicher sei. Der Anschluß an die Tastatur war Elementargesetz — aber die Strenge dieser Regel muß als freie Selbstbestimmung erscheinen; die Unterordnung unter die Nothwendigkeit der Form und des Nahebleibens bei den Tasten muß sich als spielende Freiheit manifestiren. Jede Freiheit aber beweist sich äußerlich durch Bewegung, und so muß mithin der beschwingte Aufschlag der Hand zunächst diese Abgelöstheit vom Zwange des Gesetzes symbolisiren. Auf der anderen Seite gewinnt aber der Ton einen neuen Zuwachs durch die Einwirkung einer andern Schwingungslinie und einer größeren Hebelmasse auf die Tasten. Die auf beide Seiten näher eingehende Theorie umfaßt die Lehre des Handgelenkanschlags.

Jede Kraftwirkung muß auf ihre Ursache zurückgeführt, und die Entwickelung von dem entscheidenden Punkte aus geleitet werden. Ist der letztere richtig erkannt, so ist damit der nächste und sicherste Weg der Weiterbildung bezeichnet. Der freie Aufschwung der Hand wird von dem Gelenke aus gebildet, wo sich die Hand vom Arme absondert. Das Handgelenk muß also Federkraft, Elasticität und Geschmeidigkeit erhalten, wofern der Handanschlag in derselben Unabhängigkeit wirken soll, wie vorher die Fingeranschläge. Die dynamische Bethätigung wird also ganz im Handgelenke concentrirt, der Vorderarm bleibt ruhig und die Finger dürfen sich gleichfalls nicht durch irgend eine aktive Bewegung an dem Anschlage betheiligen. Vorderarm und Hand stehen jetzt in demselben Verhältnisse wie früher Hand und erstes Fingerglied; Hand und Finger aber in dem von erstem Fingerglied und unbeweglicher Fingerspitze. Die

Hand ist wie ein Finger im Ganzen und Großen, der Arm hat jetzt die passive Funktion der Handdecke.

Das Handgelenkspiel kennt zwei Nüancen, denen zwei wesentlich verschiedene Formen des Handgelenkstaccato entsprechen. Man unterscheidet nämlich ein positives und negatives Staccato. Von dem negativen zuerst zu sprechen, so betrifft es jenen spitzen Klang, den theils einzelne Töne, theils langsame Staccatofolgen (vgl. etwa das Variationenthema aus Beethoven's G-dur Sonate Op. 14) beanspruchen. Ein Aufheben vor dem Schlag fehlt gänzlich. Man legt vor der Tongebung die Hand in Fühlung mit der Klaviatur und erzeugt den Ton im Zurückschnellen. Dieselbe Behandlungsweise erfordern die kurzen Abschlüsse aller Arten von Legatofolgen, so etwa, um einen der gewöhnlichsten Fälle zu nennen, der Ton oder Accord, zu dem von einem unmittelbar vorhergehenden ein Bindebogen hinüberreicht. Uebrigens werden von den Schlußtönen der Bindungen manche einen Aufschlag vor der Tonbildung verlangen. Doch bedarf dieser keiner Erörterung, da er unter die Kategorie des Legatospiels gehört. Dieses Staccato ist das kürzeste, der graziösesten Verfeinerung und zugleich jeder Kraftanstrengung gewachsen. Namentlich hat es im letzteren Falle den Vorzug, daß der Ton eine größere Noblesse behält, weil sich ihm kein störendes Nebengeräusch durch Aufklatschen der Finger beimischt.

Das eigentliche Handgelenkspiel jedoch, sowie fast alle dahinzielenden praktischen Uebungen, betreffen das sog. positive Staccato; hier sind drei Momente in Betracht zu ziehen: 1) das Hochheben der Hand, 2) das Niederschnellen zum Schlag und 3) das Ausruhen auf der Taste. Praktische Uebungen für das negative Staccato sind aus doppeltem Grunde überflüssig; denn erstens liegt sein Hauptmoment, das Zurückschnellen der Hand von der Taste zugleich im positiven Staccato, und zweitens ist es so gut wie unschädlich, wenn die Bewegung nicht rein aus dem Handgelenk geschieht. Wir be-

trachten jetzt die Studien des positiven oder eigentlichen Handgelenkspiels. Die Hand soll sich dabei so weit als möglich aufwärts biegen, der Vorderarm so niedrig gehalten werden, daß er im Moment des Handanschlages ein wenig tiefer liegt als die Knöchelpartie. Es ist hierbei die unter Nr. II. im vierten Kapitel beschriebene Handstellung jeder andern vorzuziehen; die Hand wird zu einem bogenartigen Ausholen genöthigt, sie fällt von außen gewissermaßen gegen die Taste. Das Handgelenk wird gezwungen, sich aufzulockern, und der Anschlag erhält auf dem kürzestem Wege etwas perlend Hammerartiges. Nur die Haltung der Finger muß wie bisher der unter Nr. I. aufgestellten Form treu bleiben. Die Finger müssen streng gekrümmt stehen, damit sie der Taste einen festen Widerstand bieten; lang ausgestreckte Finger werden unter Umständen zwar etwas Weiches, Zartes annehmen können; bevor die Nüancirung aber auf solche Feinheiten eingeht, muß das normal Präcise vorgebildet sein. Die Schlagkraft geht nur vom Handgelenke aus, die Finger verharren in passiver aber fest angespannter Kraft.

Die Uebungen werden am besten so eingetheilt, daß zuerst alle fünf Finger gleichzeitig beim Handgelenkanschlage auf die Taste fallen, später 4, 3, 2, zuletzt einer, und zwar muß bei jedem Finger allein der Anschlag geübt werden. Wiederholte Anschläge auf einer Taste bieten sich als erste Studie dar, hierauf können einzelne Finger ganze Scalen üben, und zuletzt der Handgelenkanschlag bei verschiedener Fingerfolge vorgenommen werden. Das Herunterfallen der Hand muß mit federartiger Schnellkraft geschehen, und ganz die Weichheit und Lockerheit verrathen, die bei der Theorie der Fingeranschläge im vierten Kapitel erörtert wurde.

Das Octavenspiel verwendet zwar hauptsächlich den Handanschlag, doch ist die Technik desselben hier zunächst noch nicht in Angriff zu nehmen. Als ein Zweig der Mechanik von großer Schwierigkeit wird er später an geeigneter Stelle noch besondere Ausführung er-

halten. Nur *andeutungsweise* kann der Lernende, dessen Hand die Spannweite hat, auf dieser Stufe schon das Octavenspiel mit in das Bereich der hier gemeinten Studien ziehen.

Der Handanschlag erzielt eine Kraft des Tones, wie sie vorher nicht möglich war. Diese Kraft muß als der nächste und natürlichste Inhalt der Anschlagsgeste jetzt geübt werden. — Es ist also von der möglichst weitesten Höhe des Ausholens mit möglichster Stärke auf die Taste niederzuschlagen. Die Ermüdung, die sich unabweislich einstellen wird, ist durch immer erneuerte Uebung allmälig zu überwinden, bis sich im Herunterfallen jene Sicherheit und Präcision des Tontreffens einfindet, die das allgemeine Kennzeichen jeder Anschlagsart sein muß.

Die im Anfang auf das Maximum ihrer mechanischen Anspannung gesteigerten Kraftbethätigungen mildern sich von selbst zu natürlicher Grazie und Einschränkung, sobald das zuletzt genannte Resultat sich nähert. Die Anschlagshöhe stellt sich namentlich zu dem Grade der Tonstärke in ein entsprechendes Verhältniß, wird beim forte größer, beim piano geringer, in jedem Falle aber muß sie das perlende Fallen gegen die Taste bewahren. Ein feines, in der Nähe befindliches Ohr muß den Schall des Fingers auf die Tastenfläche neben dem Klange mit wahrnehmen.

Ist die Kraft und die Plastik der Bewegung gesichert, so ist zu größerer Geläufigkeit überzugehen, und müssen beim schnellsten Tempo die normalen Eigenschaften erhalten bleiben.

Wir haben somit bis jetzt drei Arten der kurzen Tonbildung, deren jede theils an sich, theils im Gegensatze gegen die andere ihren bestimmten Charakter hat. Das Staccato mit der Fingerspitze hat einen pikanten, spitzen, feinen Ton, das mit dem ganzen Finger einen stärkeren aber selbst im piano volleren, perlenhaften Reiz, das mit dem Handgelenke vereinigt die schwungvollste Elasticität der kräftigsten Tongebung einerseits, mit dem luftbeschwingten

Hauche der Grazie, ob es nun durch bloßes Zurückschnellen von der Taste oder durch einen von oben herabwirkenden Schlag erzielt wird.

Voraussetzung bleibt aber bei der Wirkung des Handgelenkspiels die normale Ausbildung der Finger. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, wie einzig und allein auf der feingliedrigen und feinfühligen Fingertechnik der Aufbau des ganzen späteren Gebäudes aller Tonschattirungen beruht. — Nur die bis in die feinsten Atome des Tast- und Muskelgefühles der Finger hinreichende Mechanik bedingt die Ausbildung des Weiteren. — Ein Handgelenkspiel, ohne die Vorbildung der Finger, bleibt ungeschickt und roh. — In noch höherem Grade gilt dies von den größeren Anschlagsgattungen mit dem Ellenbogengelenke und darf aus diesem Grunde die Theorie desselben noch aufgeschoben werden, so nahe sie auch begreiflich sich an das Handgelenkspiel anschließt. Aber selbst die feine und weiche Tongebung des Gesanges, zu der wir nun übergehen, setzt die normale Fingerbildung, wie sie bis jetzt erörtert wurde, voraus, und ist hier ein- für allemal über den Anschlag Folgendes hinzuzufügen. Die Lockerheit im Knöchelgelenk und das Correspondiren des Tastgefühls mit der Geschmeidigkeit desselben bilden die allgemeine Grundlage für jede Gattung des Anschlags. Wird der Begriff des letzteren an die Betrachtung herangezogen, so wird er immer zunächst in diesem allgemeinen Sinne verstanden. Das Auseinandergehen in die verschiedenen Farben des Anschlags nimmt von dieser Grundlage aus seine Vorbedingungen, und mag sich die Theorie auch noch so fein in Unterscheidungen einlassen, oder mögen gar Theorien in der Systematisirung derselben abweichen, das Allgemeingültige beruht in jener ersten Grundlage.

Die Kompositionen, welche die bis jetzt erworbene Technik verwenden, enthalten ein Element, das noch nicht zur Sprache gekommen ist, obwohl es zu den wesentlichsten Bestandtheilen aller Musik gehört,

nämlich die Melodie. Die Besprechung derselben unterblieb, weil der praktische Lehrgang das Nothwendigere in den vorangeschickten mechanischen Elementen vorfand, und die melodiöse Behandlung in der bis dahin erworbenen Anschlagsgattung ein einstweiliges Genüge finden konnte. — Hier folgt nun die genauere Theorie des singenden Anschlags.

Es ist bereits öfter auf die aller Musik zu Grunde liegenden Faktoren des Gesanglichen und des Instrumentalen, oder der getragenen und der passagenartig fließenden Tonverbindungen aufmerksam gemacht worden, so daß es nicht nöthig erscheint, die Wichtigkeit des Gesanglichen aufs Neue hier hervorzuheben. — Auch wurde bereits in den elementaren Handstücken auf die Bedeutung langer Töne hingewiesen. — Für eine angemessene Behandlung des Gesanges konnten aber diese Anfänge nicht genügen.

Ruhe und Bewegung machen in ihren verschiedenen Mischungen und Verhältnißstellungen einen namhaften Theil der musikalischen Triebkraft aus, namentlich gehört das innige Verschmelzen des einen Faktors mit dem andern, das Hinneigen des einen zum andern, zu den unerläßlichen Lebensbedingungen des musikalischen Geistes. Die Cantilene trägt die Elemente der Passage allenthalben in sich, die letztere athmet den Geist der Cantilene. In scharfer Sonderung aber kommen sie gleichfalls vor, und die Methodik ergreift diesen Fall behufs der Lehre am liebsten, um die Gegensätze zunächst in ihrer reinsten Begrifflichkeit zur Darstellung zu bringen.

Wenn von Ausdruck die Rede ist, bezieht die unmittelbare Auslegung diesen Begriff auf den Gesang. Und hierin liegt in der That kein Irrthum zu Grunde; im nächsten, natürlichsten Sinne sind die gesanglichen Elemente mit denen des Ausdrucks identisch. Erst in späterer Erweiterung nimmt der Begriff des letzteren andere Umrisse an.

Im bisherigen Anschlag standen Aufheben, Niederfallen und

Ausharren in einem gleichberechtigten Verhältnisse. Entschied auch der Niederfall hauptsächlich, so bedurfte er doch des entsprechenden Ausholens, und der ausgehaltene Druck mußte beiden Kraftäußerungen angemessen sein. Beim singenden Anschlage aber steht das Aufdrücken im Vordergrunde der mechanischen Aufgabe. Dort war das Niederfallen, hier ist das Niederdrücken das charakteristische Kennzeichen. Der Anschlag des Hammers wurde dort durch einen Schlag hervorgerufen, jetzt wird er durch den festen, kurz angelegten Druck gegen die Seite geführt. Ob die Hypothese, daß das Gewicht des Hammers im letzteren Falle die Vibration der Saite in einer intensiveren Weise bewerkstellige, auf physikalischem Wege erklärt werden könne, mag dahin stehen. Thatsache ist, daß der Ton auf diese Weise einen mehr singenden Charakter erhält. Ein fallender Finger hat etwas Schmetterndes, Schlagendes, ein drückender hat erstens im Gefühle eine innigere Verwandtschaft zur Taste, und zweitens entfernt das Prävaliren des Druckes die schlagende rohere Eigenthümlichkeit ein wenig, die im Wurfe des Hammers beruht. Man kann sagen, daß ein Theil des spitz und dünner klingenden Schlagprinzips wenigstens dadurch beseitigt wird.

Die Fingerspitze, als der am meisten betheiligte Punkt, bedarf aber vieler Uebung, um die nöthige Kraft zu gewinnen; denn die Anstrengung des Fingers ist hier eine ganz eigenthümliche. In geringerer Bewegung muß sich größere Kraft manifestiren, der Ton muß lauter sein, während die äußere Thätigkeit des Fingers beschränkt wird. Wie der Ausdruck ein psychisch Inneres ist, so beruht auch die Technik des Gesanges mehr im inneren Nervengefühle des Fingers. Es muß also die Druckkraft eine mehr innerlich empfundene und vom Inneren näher ausgehende Mechanik sein. Hieraus erklären sich die Rathschläge idealistischer Lehrer: „Man solle die Taste erfassen, wie man die Hand eines Freundes drückt, mit Wärme, mit Gefühl u. s. w.“

Die Passage in ihrer perlenden Eleganz ist von einer mehr äußerlichen objectiven Bedeutung. Sie ist Linie, Umriß, plastische Zeichnung. Ihre höchste Schönheit beruht in dem aus mathematisch gleichen Theilen zusammengesetzten Ganzen. Jeder Ton ist nur Theil des letzteren. Beim Singen ist Alles ganz anders. Jeder Ton hat an sich Bedeutung, und strebt als Einzelner eine Vermittelung mit der Seele an. Schon der langsame Gang der Cantilene lockert die Festigkeit des Zusammenhanges der Einzeltheile. Die Passage ist ein formell oder ein pittoresk Schönes, die Cantilene ein psychisch Schönes. Die Melodie ist der Ausdruck jener vagen Sehnsucht ins Unendliche, die Seite, wo die Tonkunst in die lyrische Poesie übertritt.

Somit macht also die gesangliche Behandlung einen Fortschritt in das innere Wesen der Musik. Soll das letztere immer klarer und weiter dem Lernenden erblühen, so setzt es in der Kenntniß der singenden Anschlagsbildung mit einem wichtigen Keime ein. Der Sinn des Zöglings ist nun abwechselnd für die perlende Schönheit der Passage und für die ausdrucksvolle Bedeutung der Melodie angeregt zu erhalten.

Betreffs der näheren Ausführung des in Rede stehenden Anschlags ist die Regel zu ertheilen, daß der Finger dicht und kurz an der Taste ansetzt, und in präcisem Aufdrücken seine ganze Kraft entwickeln muß. Das Anfassen der Taste geschieht mit dem weichen und fleischigen Theile der Fingerspitze. Auf der einen Seite herrscht also Behutsamkeit und Zartheit, auf der andern eine bedeutende Kraftentfaltung. Geschicklichkeit und Kraft müssen sich hier paaren, und die Vereinigung zweier sich gewissermaßen widersprechender Neigungen macht den Anschlag schwierig. Die ältere Lehre leitet das Singen rein aus der Empfindung ab; sie macht sich die Mühe leicht, dem Schüler aber schwer. — Ein weicher und doch vollklingender Gesang ist mechanisch sehr eifrig zu studiren, und die beste

Empfindung weiß sich ohne die Kenntniß desselben oft nicht zu helfen. Insofern kann Thalberg's Werk, in welchem die Behandlung der Singenote einzig und allein geübt werden soll, nur sehr willkommen geheißen werden, und ist es als ein Mangel der älteren Methodik zu bezeichnen, daß in diesem Punkte zu wenig Material angesammelt ist.

Der Finger muß die Taste so behandeln, als ob er sie knete, oder sich in Wachs abdrücken wolle; er muß sie mit Liebe, mit Wärme angreifen. Der Anschluß an die Taste, der Druck und die Intention des Fingernervs, die Seele durch sich auf die Taste zu leiten, sind also die wesentlichen Eigenschaften dieses Anschlags. Die Phantasie kann immerhin der Taste eine höhere Befähigung zumuthen, als sie bei ihrem abgeschlossenen Mechanismus besitzt, und kann ihr einen continuirlich singenden Ton andichten, der Alles das empfindet, was in der Seele vorgeht.

Für die praktische Uebung gilt die Tonleiter als das beste Beispiel. Zuerst kann sie mit dem gewöhnlichen Fingersatze, langsam und in der beschriebenen Weise behandelt werden. Und zwar mag eine dreifache Tonstärke geübt werden, eine ganz leise, die bei dem nervigen Fingerdrucke besonders geschickt behandelt sein will, eine mittelstarke, und eine ganz starke, die ohne rauh und heftig zu klingen, vollgiebig im Tone sein muß. Damit aber die Druckfähigkeit geübt wird, soll der Finger die ganze Zeit des Verweilens auf der Taste gleichmäßig im Drucke verharren. Es wird also ein stummes Nachdrücken der Taste zur Aufgabe gemacht, welches für den Moment keinen Einfluß auf den Ton ausübt, sondern nur die Elasticität und den Anschluß der Fingerspitze befördern soll. Als zweite Uebung sollen einzelne Finger möglichst gebunden, allein ohne Beihülfe anderer, die Scala auf und nieder singen. Dies befördert noch inniger den Anschluß.

In neueren Kompositionen kommt es besonders oft vor, daß

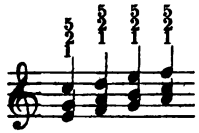
ein Finger mehrere Singenoten hinter einander übernehmen muß. Für diesen Fall soll die zuletzt erwähnte Scalenübung die nöthigen Kenntnisse vorgebildet haben. Der Finger muß die im letzten Augenblicke unvermeidliche Trennung so gut als möglich verdecken, indem er sich zu ihr so spät als möglich entschließt und ganz schnell zur nächsten Taste hinschmiegt. Dazu wird er oft seine Stellung ganz verändern müssen, sowie denn überhaupt für die Behandlung der Singenote eine große Freiheit von dem bisherigen Formzwange eintreten muß. Der Finger wird oft eine stehende Stellung annehmen, und beim Hinübergleiten zur nächsten Singenote sich zuweilen schräg, seitwärts weiter bewegen müssen.

Ist die Bindung von verschiedenen Fingern auszuführen, so gilt die Regel, daß der folgende Finger seine Taste zuvor berühre, ehe er sie anschlägt, daß überhaupt die weiterstrebenden Finger diese Art der Bindung sich bis zur Geläufigkeit aneignen müssen. Die Fingerspitzen müssen wie Fühlhörner an der Tastatur haften.

Eine wesentliche Erleichterung beim Binden beruht in dem Abwechseln mehrerer Finger auf einer Taste, ohne daß dieselbe angeschlagen wird. Auch diese Uebung muß bis zur Geläufigkeit fortgesetzt werden. Es ist dabei auf jede nur erdenkliche Fingerfolge Rücksicht zu nehmen; auch müssen mehr als zwei Finger sich auf einer Taste schnell und geschickt hin und her in ununterbrochener Abwechselung ablösen lernen, ohne die Taste anzuschlagen, und schließlich die Anforderung auf die Ablösung bei Doppel- und Dreiklängen gestellt werden.

Ein nicht minder vortreffliches Bindungsmittel liegt in einem freieren Gebrauch des Handgelenks sowie des Armes. Wenn wir früher das Handgelenk in fortlaufenden Passagen vorwiegend im freien Staccato, höchstens Halbstaccato kennen lernten, so spielt es für ein feineres Legatospiel eine ebenso wichtige Rolle. Sein Hauptnutzen zeigt sich zunächst in dem fein gebundenen Klang einer mit

demſelben Finger ausgeführten Tonfolge. Man gebe dem Schüler folgende Uebung



u. ſ. w.;

der erſte Accord werde geſpielt mit herausgedrängtem Handgelenk. Vor dem Anſchlag des zweiten ſenke ſich das Handgelenk vollſtändig, ſo daß der Ballen des Daumens faſt das Holz unter der Taſtatur berühre; auch hier herrſche das Prinzip, daß das Studium jeder Bewegung durch Vergrößerung derſelben präciſirt wird. Der zweite Accord werde dann gebildet durch daſſelbe Hervordrängen des Gelenks, wie beim erſten. Dann ſenke es ſich wieder, noch während des feſtgehaltenen zweiten Accords, und ſtemme ſich abermals zum dritten empor u. ſ. w. Während jedes einzelnen Accordes beginnt das Handgelenk mit der höchſten Stellung und endet mit der tiefſten. Selbſtverſtändlich herrſcht nur der Druck, denn ein Schlag würde bei der Fortſetzung derſelben Finger das Legato zerſtückeln. Die Finger behalten faſt ganz ihre feſte, paſſive Form. Als zweites ſpiele man eine C-dur-Tonleiter mit einem, gleichviel welchem, Finger und mit denſelben Schwankungen des Handgelenks, die man durch lautes Zählen markiren mag. Die Erfahrung lehrt, daß dieſes Emporſtemmen der Hand den Fingern ein viel ſchmiegſameres Legato ermöglicht. Zu derartigen Studien dienen ferner alle möglichen Tongruppen auf Untertaſten, erſt in Accorden, dann in Doppelgriffen und Einzeltönen, immer unter der Vorausſetzung, daß die Bindung trotz des fortgeſetzten Gebrauchs derſelben Finger ermöglicht werden ſoll. Eine andere Behandlung erfordert das Hinzutreten der ſchwarzen Taſten. Man ſpiele eine chromatiſche Tonleiter mit dem dritten Finger. Wenn bisher eine Doppelbewegung auf jeden Ton oder Accord fiel, ſo legt ſich jetzt die Hand tief auf Untertaſten, ſtemmt

ſich hinauf zur Obertaſte und ſinkt wieder zur Untertaſte herab. Ob man bei mehrſtimmigen Bindungen mit beigemiſchten Obertaſten das Aufſtemmen des Handgelenks zu jedem einzelnen Accord, oder das abwechſelnde Heben und Senken vortheilhafter findet, darüber entſcheide die Handlichkeit jeder einzelnen Stelle. Alle Fälle zu erſchöpfen iſt kaum möglich, jedenfalls zwecklos. Es ſei mit Vorſtehendem genug, da grade hier eine Anregung mehr nützt als pedantiſche Accurateſſe.

Dieſelben Handgelenkbewegungen übertragen ſich mit trefflichem Erfolg auf denjenigen durch Druck erzeugten Geſangston, deſſen Bindung verſchiedene Finger vermitteln. Man übe alle Tonleitern in Normalfingerſatz zunächſt mit Aufſtemmen des Handgelenks zu jeder Tonbildung, dem natürlich während des Feſthaltens der Taſte die Senkung entſpricht. Ferner mache man die genau umgekehrte Studie, welche beim Akt des Drucks eine Senkung verlangt und beim Feſthalten eine Hebung. Man ſtudire ferner z. B. eine C-dur Tonleiter ſo, daß ſich bei c das Gelenk ſenkt, bei d hebt, bei e ſenkt u. ſ. w. Man laſſe überhaupt die Hebung, wie die Senkung der Hand mit allen Fingern und allen Klaviaturverhältniſſen zuſammentreffen und man wird jene völlige Leichtigkeit des Handgelenkſpiels erzielen, die nicht nur für die Bindung den beſten Anſchluß der Fingerſpitze ergiebt, ſondern rückwirkend auch jene andere Art der Handtechnik um ein weſentliches Stück fördert. Die Behandlung der Geſangsnote erfordert völlige Freiheit vom Formzwang, und dieſe iſt bei ſteifem Handgelenk nicht möglich. Man ſtudire alle hier genannten Arten, wähle daraus nach der Individualität der Stelle, und erweitere ſie ſelbſt, ſo weit ein Bedürfniß dazu vorliegt. Conditio sine qua non iſt überall der Druck ohne Schlag. Eine Ausdehnung dieſer Studien auf letztere iſt unter Umſtänden auch förderlich, doch mehr inſofern, als die Mechanik prinzipiell alles ſtudiren ſoll.

Wenn nun Uebungen, wie die oben aufgezählten, eine absolute Kraftbethätigung der Finger und der Hand im Gesangton anstrebten, so darf nicht vergessen werden, daß ein nicht minder wichtiges Moment für eine plastische Darlegung der Melodie in dem relativen Klangverhältniß zwischen Singe- und Begleitungstönen liegt. Die Melodie muß vor Allem heraustreten. Dieser Umstand schließt jedoch die Möglichkeit einer überaus zarten, ja hingehauchten Tonbildung nicht aus. Das Ohr und ein geübter Geschmack müssen über die Mittel nachdenken, wie selbst in solchem Falle der Gesang deutlich bleiben kann. Nun hat das Pianoforte die doppelte Fähigkeit, den Gesang der Macht der wirklichen Menschenstimmen nahe zu bringen, und andererseits ihn mit seinen specifisch instrumentalen Tonreizen darzustellen. Somit bleibt zwar das reine Aufdrücken die Hauptform des Cantilenentons, doch ist keine Anschlagsart, nicht einmal der flüchtige Hauch einer perlenden, decorativen Passage ausgeschlossen. Man kann danach füglich zwei Arten des Melodiespiels scheiden; die rein gesangliche Behandlung, welche auf einem markirten Gegensatz einer Melodie zu der meist weitausgelegten Begleitung beruht, und jene Singweise, welche die Cantilene von der vocalen Fülle zur instrumentalen Zierlichkeit hinüberleitet. In der großen Mehrzahl der Fälle werden sich beide Weisen verschmelzen. Die vocale Singemanier wird sich zuweilen zu dem perlenden Reize des eigentlichen Klavieranschlages verfeinern, und die instrumentale Gesangart ihre Hauptmomente zu der Kraft der vocalen Tonbildung erheben.

In großen Ausdrucksmomenten und in Fällen, wo die Begleitung selbst eine brillante und laute Ausdehnung in Anspruch nimmt, wird auch die erste Manier nicht genug Kraft geben, sondern die später noch zu erörternden Anschlagsarten mit dem Arme oder die mit dem Handgelenke Anwendung finden. Die Hauptregel, daß der

Gesang vor allen anderen Stimmen den Vorzug haben muß, bleibt überall gültig.

Schmückt sich die Cantilene mit schnellen Klavierpassagen, so sind die letzteren mit den zarteren Anschlagsfarben, am häufigsten mit dem perlenden Tone auszuführen. Ein stärkeres Aufdrücken im Sinne vocaler Gesangbildung hemmt die Leichtigkeit und Grazie, in welcher das Klavier sein Wesen hat, und würde ein reizloses dem Klaviergeiste unangemessenes Element in die Tonfarben mischen.

Das Pedal ist gleichfalls von wesentlicher Bedeutung für die Kunst des Gesanges, und wird die Anwendung desselben in zusammenhängender Weise an geeigneter Stelle zur Sprache kommen.

Ebenso ist über den Vortrag der Begleitung hinzuzufügen, daß dieselbe nur im Allgemeinen leiser als der Gesang zu halten ist. In großen Ausdrucksmomenten erhebt sie sich mit zur Steigerung bedeutenderer Kraftgebung, und hat, wo sie irgend eine breitere Figuration in Anspruch nimmt, ganz im Prinzipe der allgemeinen Vortragsregeln sich vor Monotonie zu hüten.

Achtes Kapitel.

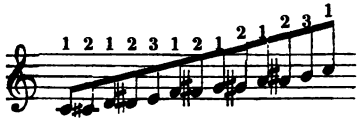
Verengung und Erweiterung der Untersatzdimensionen. Die chromatische Tonleiter. Die harmonischen Passagen. Das Doppelgriffspiel.

Der Raum der Klaviatur soll noch freier beherrscht werden, als es durch die Scala möglich war. Geistiges und mechanisches Bedürfniß streben gemeinschaftlich nach Erweiterung ihrer Kraft und Fähigkeit. Die diatonische Tonleiter gab das normale Maaß für die Dimension der Unter- und Uebersatzbewegungen ab. Der nächste Fortschritt geschieht durch Verengerung und Erweiterung dieses

Maaßes, und die Methodik bewegt sich hier in ähnlicher Weise weiter, wie bei den stillstehenden Uebungen.

Die Verengerung des genannten Verhältnisses geschieht in regulärster Form bei der chromatischen Tonleiter. Eine nähere Analyse des mechanischen Vorgangs ist nicht nöthig, da dieselbe dem Wesen nach im sechsten Kapitel bei der diatonischen Tonleiter erledigt ist. Zudem beruht er hier auf noch leichteren Bedingungen. Es genügt also, die verschiedenen Arten des Fingersatzes zu besprechen.

Der erste ist der mit dem zweiten Finger:



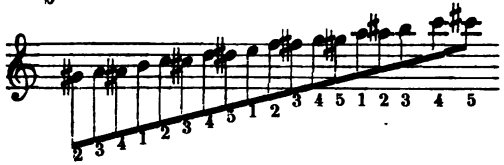
Er basirt auf einer gewissen Zierlichkeit der Bewegung, die durch die Feinheit des Tastgefühls im zweiten Finger hervorgerufen wird, und begünstigt die Ruhe und schöne Form der Hand am meisten. Daher ist dieser Fingersatz bei leisen und graziösen Stellen anzuwenden, und keineswegs auf die chromatische Scala allein zu beschränken, sondern auch auf solche Passagen auszudehnen, die nur mit chromatischen Elementen untermischt sind.

Der zweite Fingersatz besteht in der ausschließlichen Anwendung des dritten Fingers auf jeder Obertaste; die Untertasten haben sämmtlich den Daumen mit Ausnahme von f (in C-dur), welches innerhalb eines jedesmaligen Octavenumfanges den zweiten erhält. Dieser Fingersatz hat einen festeren, massiveren Charakter; da hier die stärksten Finger spielen, so eignet er sich am besten zum Forte. Das leise Spiel ist indessen nicht ausgeschlossen.

Eine dritte Fingersetzung, welche vier Finger in Anspruch nimmt, weist auf große Schnelligkeit hin. Das Ende eines Laufes wird hier, wie auch bei den vorigen Arten, gewöhnlich mit Benutzung aller fünf Finger ausgeführt. Während vorher die chro-

matiſche Scala mehr in ihren Einzelelementen, Punkt um Punkt abgehandelt wurde, wird ſie hier als Ganzes aufgefaßt. Die rapide Schnelligkeit dieſer Applicatur ſtellt ſie plaſtiſch dar, wie eine Linie oder einen Faden. —

Ein Fingerſatz mit allen fünf Fingern läßt eine noch größere Rapidität zu, iſt aber rückwärts unbequemer als aufwärts. Er baſirt auf einer Regularität, die nach zwei Octaven wiederkehrt. Am beſten beginnt er mit gis, wo der fünfte einmal ausgelaſſen werden muß:



Der muſikaliſche Werth der chromatiſchen Tonleiter iſt mechaniſcher Natur. Keiner Tonart angehörig, läßt ſie ſich in allen anwenden, und gilt überall als leichtes gefügiges Ornament. Der kleinſchrittige Lauf der Finger giebt ihr etwas zierlich Niedliches. Weſentlich auf Schnelligkeit berechnet, iſt ſie brillant und ſinnlich reizend.

Die weiteren chromatiſchen Uebungen geſtatten eine ähnliche Vielheit der Formen, wie die diatoniſchen, indem das Zuſammenſpiel in verſchiedenen Intervallentfernungen ſtattfinden, und die lineare Richtung der Paſſagen in die wunderbarſten Verſchlingungen ausarten kann.

Die Erweiterung des Unter- und Ueberſatzmaaßes hat ihre regulärſte Form in den gebrochenen Accordfiguren, welche ihre Beſtandtheile in gerader Aufeinanderfolge durch zwei und mehrere Octaven ausbreiten. Der Daumen hat hier die Dimenſion einer Octave im Unterſetzen zu durchmeſſen, die überſetzenden Finger eine

gleiche Entfernung. Diese sehr ausgedehnte und an Vielseitigkeit der mechanischen Verhältnisse die bisherigen Formen übertreffende Passagengattung, verhält sich zu den Tonleitern, wie die Lagen in Octavenspannungen zu denen des engeren Raumes der Normallagen einer Quinte oder Sexte. Die Mechanik beruht auf den bei der Tonleiter erwähnten Grundgesetzen: 1) Auf der selbstständigen Bewegung der betheiligten Glieder. 2) Auf der Ruhe aller nicht betheiligten Organe. 3) Auf der einheitlichen Gleichmäßigkeit aller nothwendigen Bewegungen. 4) Auf der Egalität aller Töne.

Beim Untersetzen ist auf die Elasticität der in die Hand sich hineinbiegenden Daumenspitze und auf die entgegenkommende Geschmeidigkeit des Fingers zu sehen, unter welchen untergesetzt wird. Der letztere wird im Moment des Untersetzens eine geradlinige, schräg gehaltene Form annehmen. Die Drehung der Hand ist streng zu unterdrücken, und liegt die Hauptaufgabe in einer etwas einwärts gestellten Handhaltung und einer im Moment nach dem Untersatz gleichmäßig fortrückenden Armbewegung. Alles ganz wie bei der Tonleiter, nur durch die Erweiterung der Räumlichkeit erschwerter. Beim Aufwärtsspielen der rechten oder Abwärtsspielen der linken hat der zweite Finger nicht eher seine Taste anzuschlagen, als bis der Arm seine Position eingenommen hat und der Anschlag senkrecht erfolgen muß. Beim Uebersetzen gilt das Umgekehrte. Die Hand muß sich dabei im Zusammendrücken und Verengen so üben, daß sie darin die vollkommenste Leichtigkeit erreicht.

Bei kurzen Fingern ist trotz aller Bemühung eine strenge Bindung im Anfang nicht möglich, es sei denn, daß das Drehen der Hand sich wieder einstellen müßte. Die Aufgabe schwebt hier zwischen zwei sich widerstrebenden Regeln, und die Praxis muß sehen, wie sie beide vereinigt. Der beste Fingerzeig liegt darin, daß die Ruhe der Hand festgehalten und eher gegen die Bindung gefehlt werden darf. Nur muß der möglichst beste Versuch einer solchen

Bindung zur Pflicht gemacht werden. Bei schnellerem Spiel verdeckt ein geschmeidiges Hinüberziehen ihre nicht ganz genaue Befolgung. — Die normale Aufgabe ist aber am letzten Ende in voller Gewissenhaftigkeit anzustreben. Die Gleichmäßigkeit der Bewegung muß so weit ausgebildet werden, daß der Arm wie ein ruhig dahingleitendes Fahrzeug in horizontaler Richtung auf- und niederschwebt. — Der Daumen muß sich in einer continuirlichen Annäherung an seine Untersatzpunkte befinden, also im Moment, wo der zweite Finger spielt (man denke an den Dreiklang von c), unter dem dritten stehen, und wenn dieser anschlägt, in der Nähe des höheren c schweben. — Das Einwärtshalten der Hand ist so wichtig, daß oft durch dieses Mittel allein alle Drehungen vermieden werden. Selbstverständlich darf es nicht zu auffallend von der normalen Haltung abweichen.

Die gebrochenen Accordpassagen haben in der Mechanik etwas kühn Aufstrebendes. Im beflügelten Laufe durcheilen die Finger die Dimensionen der Tastatur. Die Formfreiheit der Finger tritt mehr und mehr jetzt hervor. Eine besonders graziöse und leichte Behandlung wird hier die hohe Handhaltung und mehr gerade ausgestreckte, aber von oben herabhängende Fingerformen vorziehen.

Keineswegs sind die anderen Handstellungen ausgeschlossen, jede hat ihren eigenthümlichen Ausdruck. — Deutet die hohe Handstellung mit ihren sanften Wellenlinien, die sich um den Daumen wie um eine Achse drehen, auf eine ätherische Feinheit des mechanischen Gefühles, so wird die niedrige Stellung mit liegenden Fingern ein perlend weiches Spiel, die horizontale mit gekrümmten Fingern ein perlend scharfes präcises Spiel zur Folge haben. — Der Einbug der Knöchel wird sich allmälig glätten, ebenso der hohe Ausbug des Handgelenks.

Die niedrige Handstellung läßt den liegenden Finger durch breitere fleischigere Tastenberührung eine sinnlichere Tonfülle er-

zeugen, die Finger spielen in einer sehr angeregten, flatternden Bewegung, während bei der hohen Handstellung der Arm das Ganze zu dirigiren schien. — Wünschenswerth bleibt für unser System noch immer die normale Handstellung, die strenge Schulung muß in den meisten Fällen noch beibehalten bleiben.

Die harmonischen Passagen zerfallen in Gruppen von drei, vier und fünf Tönen. Es liegen also entweder Dreiklänge, Septimenaccorde, oder noch hinzutretende Durchgangstöne zu Grunde. Am leichtesten ist es, mit den vierstimmigen Gruppen zu beginnen, und zwar mit den verminderten Septimenaccorden, deren regulärer Bau der Egalität der Mechanik den meisten Vorschub leistet. Im Anfang ist der Daumen streng nur auf die Untertasten zu nehmen, erst bei gereifter Uebung kann er auf Obertasten gestellt werden. — Dann kommen die Dominantaccorde und ihre Umkehrungen, auch wohl die kleinen Septimenaccorde, zuletzt die Dreiklänge und Umkehrungen. Ist die Hand in diesen Formen fest, so hat sie die Fähigkeit auch für sonstige Erweiterungen und Ergänzungen gewonnen.

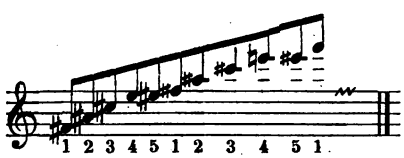
Die Umkehrungen der Dominantaccorde sind wegen der Ungleichartigkeit der Fingerentfernungen sehr schwierig. Vorbildend wirkt das Auf- und Niederspielen der Passagen auf einer Stelle, z. B.

Die Finger müssen sich erst fest in ihre Form hineinlegen, bevor sie den weiteren Gang wagen. Das Formgefühl muß sich so weit ausbilden, daß die Hand nach jedem Untersatz und jedem Uebersatz mit größter Schnellkraft ihre plastische Festigkeit annimmt, und die Finger, ohne ihre Stelle zu suchen, nur senkrecht herunterfallen.

Durch Vorhalt- und Durchgangstöne gewinnt das genannte Material eine erhebliche Erweiterung, wobei durch Veränderung der räumlichen Fingerentfernungen die Schwierigkeit oft sehr zunimmt.

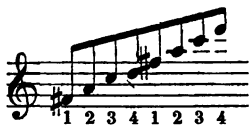
Ein Untersatz unter den fünften und Uebersatz über denselben ist wegen der erschwerten Egalität der Tonbildung besonders zu üben. Der fünfte neigt sich hier zu schwächerer Tongebung und bedarf der Kräftigung. Die Anwendung des Daumens auf einer Obertaste ist ebenfalls schwierig und geschieht möglichst selten, doch ist sie nicht immer zu umgehen. Eine eigenthümliche Regel bestimmt nämlich den Fingersatz in allen diesen Passagen. — Derselbe beruht auf strenger Regularität, auf consequenter Wiederkehr derselben Fingerfolge in jeder Octave. Nichts bildet so sehr die Sicherheit des Laufes der Finger, als das bestimmte Geleise regulärer Bewegungsverhältnisse, und in Folge dieser Thatsache ereignet es sich oft, daß innerhalb einer Reihe von Arpeggien, die sämmtlich den Daumen auf derselben Stelle haben, der letztere auf Obertasten zu stehen kommt. Die für den einzelnen Fall erhöhte Schwierigkeit wird durch den Gewohnheitszug, der das Ganze beherrscht, aufgehoben. — Abgesehen davon, muß aber überhaupt die Mechanik auch das Schwierige üben; ein unter erschwerten Verhältnissen durchgeführtes Prinzip läßt die minder schweren leicht erscheinen.

Es sind also Passagen wie folgende eben so fleißig zu studiren, wie die leichten:



Hinsichtlich der Armbewegung ist noch zu bemerken, daß, so sehr auch die Oeconomie, als ein Elementargesetz, in der ganzen Klaviertechnik die unnöthige Bethätigung der Glieder untersagt, und namentlich ein sogenanntes Vor- und Zurückziehen ebenso, wie die oft besprochene Drehung gänzlich unterdrückt wissen will, in den zuletzt erwähnten Fällen doch eine Ausnahme eintreten muß. — Be-

ginnt nämlich der Daumen mit einer Obertaste, und haben die andern Finger Untertasten zu bespielen, wie z. B. in dem Laufe:

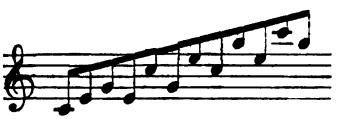


so ist ein sicheres Treffen der schmalen Untertastenfläche zwischen den Obertasten sehr erschwert. Deshalb darf hier eine Ausnahme von dem oben erwähnten Gesetze eintreten. Der Arm zieht sich, um die Untertasten zu treffen, im Laufe des Spiels aus der Obertastenlage so weit auf die Untertastenlage zurück, daß die Finger 2, 3, 4 die breitere Vorderfläche derselben bespielen können, bei Wiederkehr des Daumenanschlags geht er aber wieder in die Obertastenlage zurück. — Dieses Verfahren verletzt allerdings die lineare Horizontalität der Bewegung, und die Aufgabe muß darin bestehen, die eckigen Verhältnisse der Spiellinie in eine wellenartige, abgerundete und reguläre Bewegung abzuglätten. — Dem Zuge der Schwerfälligkeit des Stoffes ist auch hier durch ein künstliches Element Einhalt zu thun.

Vergleicht man die Accordpassagen mit den Tonleiterpassagen, so ergiebt sich Folgendes. — Als kompositorische Elementaridee steht die Scala dem Accorde gegenüber, wie der Umriß der Farbe. — Die Tonleiter ist das abstrakte Urbild der Melodie, der Accord das der Begleitung. Jene legt sich daher in eine viel reichhaltigere Welt von Bildungen auseinander, als die Harmonie, ist ja auch das kosmische Bild reicher an Form- als an Farbenunterschieden. — In Bezug auf die Mechanik aber ändert sich das Verhältniß. Die Arpeggien gestatten eine größere Vielheit von Formbildungen als die Tonleitern. Beide Arten stehen so zu einander: Die Tonleiterpassagen haben einen sehr gleichmäßigen Charakter; hinsichtlich des harmonischen Unterschiedes giebt es in ihnen nur die

beiden Formen von Dur und Moll, in ihrer linearen Richtung ist Dur aber ebenso wie Moll, nur das Chromatische repräsentirt noch plastischer die Linienform. Alle Passagenbildungen bestehen hier mithin aus geradlinigen Elementen. Die Accorde aber haben schon in dem Charakter ihrer harmonischen Grundlage reichhaltigere Unterschiede. Sodann gestatten sie durch allerhand Versetzungen und Umdrehungen eine bei weitem größere Figurenbildung.

Beide Arten haben ihre besondere Eigenthümlichkeit. Die Arpeggien beruhen auf einer einfacheren Regularität als die Scalen; bieten sie auch im Anfange durch die größere Fingerspannung, durch größere Untersatz- und Uebersatz-Dimension, durch die Kühnheit schnellerer Raumdurchmessung bedeutendere Schwierigkeiten, so fußt doch die Mechanik auf sicheren Stützen. — Nimmt man zickzackartige Formationen aus, wie etwa:



so kehrt fast überall mit dem Neubeginn einer anderen Octave Alles ganz regelmäßig wieder, und der Grundtypus selbst ist eine fest ausgeprägte, stillstehende Form. Der letztgenannte Umstand macht diese Gattung dankbarer als die Scalen. In den letzteren ist der Grundtypus einer Octave eine bereits in sich selbst durch den Daumenuntersatz unreguläre Bildung. Die Hand hat wenig Anhalt. Die normale Stellung auf fünf Tasten kommt nur am Ende zu wirklicher Ausführung; die Finger liegen zwar bei jedem Daumeneinsatz in einer Normallage, benutzen sie aber nie bis zu Ende. Kaum eingetreten in die eine, führt ein neuer Daumeneinsatz die Hand in eine andere, die eben so unvollständig ausgespielt wird. Bei den Accorden legen sich die Finger in eine bestimmte Form, und sobald dieselbe einmal begriffen, bedarf es nur der Direction des Armes;

die Passage läuft fast von selbst. Das einzig Abnorme ist die Gewöhnung an die Vorstellung, daß der Daumen für den fünften eintreten muß. Sonst aber haben die Finger ihre festen Plätze. Die Regularität der Räumlichkeit in Bezug auf die gleichmäßig abgemessenen Octavenfelder ist für Auge und Fingergefühl einleuchtend. Bei der Tonleiter steht aber die sichtbare Regularität der Tastengruppen mit der Regel der Fingersetzung im Widerspruch. Der Fingersatz ist innerhalb einer Octave complicirt, und bei C-dur anders als bei F-dur, hier anders als bei B-dur, Fis-dur, Des-dur u. s. w., in der linken anders als in der rechten. Dies macht jede Tonleiterpassage in gewissem Sinne zu einer Besonderheit, während die Accorde vom Auge schneller überblickt, von den Fingern errathen werden. Auch das gleichzeitige Spiel stellt sich bei den Accorden günstiger, indem Daumen und fünfter gleiche Bedeutung, in den meisten Fällen (beim Octaveneinklange) gleichzeitigen Einsatz haben und die Gruppen übersichtlich abtheilen. Bei den Tonleitern muß das Ohr abtheilen, und die Daumeneinsätze, die technisch so sehr geeignet sind, die Gruppen übersichtlich zu sondern, müssen diese Bedeutung gänzlich unterdrücken.

Schwerer sind die bereits oben erwähnten zickzackartigen Arpeggien. Das Fingersatzprinzip besteht darin, daß bei jedem Daumeneinsatz eine Normallage von einer Octavendimension gebildet und ausgespielt werden muß.

Das Schwierige liegt hier in der mit jeder Lage eintretenden Veränderung der Fingerentfernungen, so daß mit jedem Daumeneinsatz die Hand eine andere Form zu bilden hat. — Kommen Obertasten vor, so wird zuweilen eine Lage nicht zu Ende benutzt, indem es meist vermieden wird, den Daumen auf eine Obertaste zu setzen.

Gemildert wird die erwähnte Schwierigkeit des Formenwechsels allerdings durch den beschränkten Kreis der hier möglichen Un-

terſchiede, und gewöhnt ſich in anderen Fällen die Hand bald daran, wie z. B. in ſolchen:

Tonleiter und Accord ſind jedes für ſich eine Quelle vielſeitiger Formbildungen, combiniren ſie ſich, ſo erweitert ſich die Fülle der letzteren in's Endloſe. Für die Mechanik gilt das Geſetz, daß das Fingergefühl in jedem Moment ſich der einen oder anderen Handform bewußt bleiben muß, und namentlich der höhere Standpunkt unbedingter und leichter Fügſamkeit in jedes Verhältniß, hier ſeinen ernſtlichen Anfang zu nehmen hat.

Die Mechanik bewegte ſich bis jetzt in den Folgen einzelner Töne, und hat deren Grundtypen erſchöpft. Der nächſte Schritt geht zu der Verbindung mehrerer gleichzeitiger Tonreihen. Bei der Lehre von den Bindungen wurde ſchon an mehrſtimmige Tonreihen angeknüpft; hier ſoll das Weſentliche der letzteren zur Sprache kommen.

Mehrſtimmiges Spiel im Sinne der Polyphonie iſt eine dem Schluß der Mechanik gebührende Gattung. Von dieſer wird hier noch nicht gehandelt. Vielmehr geht die Aufgabe auf jene ſcheinbare Polyphonie parallel laufender Stimmen, die ihre eigenthümliche Schwierigkeit hat, und vorbereitend auf die vorgenannte noch größere wirken muß. — Sie wird Doppelgriffſpiel genannt, und zerfällt in Terzen-, Quarten- und Sextenſpiel. — Das Octavenſpiel löſt ſich von dieſen wieder durch eine abſonderliche mechaniſche Behandlung als eigener Zweig ab.

Zunächſt das Terzenſpiel. Was für den einzelnen Finger als Regel galt, findet auch hier beim Zuſammenſpiel zweier ſeine An-

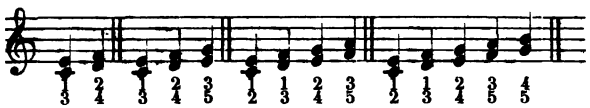
wendung. Die gekrümmte Fingerform bei eingedrückter Knöchelpartie erweist sich hier mehr als irgendwo vortheilbringend. So nothwendig das Schlaffhalten aller Muskeln im Allgemeinen sein mag, so ist doch eine gewisse Anspannung der zum Spiel schlagfertigen Glieder nicht zu umgehen, und hier, wo es auf erhöhte Kraftbethätigung und auf die Beziehung gegenseitigen Zusammenwirkens ankommt, um so weniger zu erlassen. Die normale Handform bringt dieses Gefühl der Muskelspannung am besten hervor; lang ausgestreckte Finger bei niedriger Hand sind keineswegs unfähig, das Terzenspiel zu erlernen, im Allgemeinen aber unterstützt die Erfahrung die entgegengesetzte Fingerhaltung.

Vollgiebiger, kerniger Ton ist die erste Aufgabe; Gleichzeitigkeit des Anschlags die zweite, und hier als wesentlich neue zu den bisherigen Anforderungen hinzutretende. Vorbedingungen zu derselben sind gleich hohes Aufheben und gleich starkes Niederfallen der betheiligten Finger. Die allgemeine Kraft muß sich in zwei gleiche Hälften spalten.

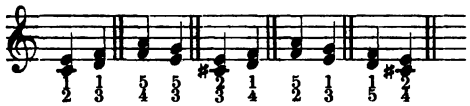
Das Terzenspiel zerfällt wie das einfache in Uebungen mit stillstehender Hand, in fortrückende und tonleiterartige Studien. Die harmonischen Gänge sind hier selbstverständlich sehr beschränkt.

Betreffs der stillstehenden Uebungen verbinden sich folgende Finger zu Combinationen: 1 und 3, 2 und 4, 3 und 5; dies sind die zunächst vorzunehmenden Studien. In weiterer Praxis erweisen sich aber auch die Gruppen 1 und 2, 2 und 3, 3 und 4, 4 und 5; sodann 1 und 4, 2 und 5; endlich 1 und 5 als unerläßlich.

Die Combinationen, in welchen die Finger 4 und 5 vorkommen, verlangen besondere Prüfung, indem die bezeichneten Finger leicht ihren Ton schwächer anschlagen, wie denn überhaupt eine stete Rücksicht auf die ungünstige Natur derselben durch die ganze Laufbahn des Klavierspiels Pflicht bleibt. Die Uebungen zerfallen in Folgen von 2, sodann von 3, später 4 bis 5 Terzen.



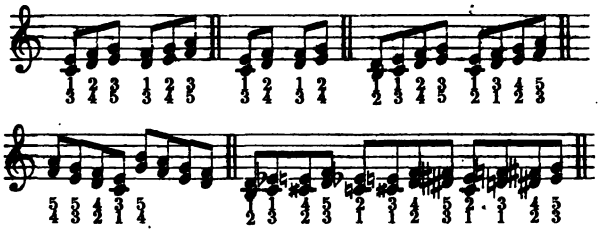
Die schwachen Finger haben Aufheben und Niederfallen zu steigern, die starken zu mildern, damit Gleichheit der Anschlagsbedingungen entsteht. Rhythmus und Figuration können die in obigem Beispiel enthaltenen Fälle zu einer großen Anzahl von Uebungen ausbeuten, obwohl deren Zahl nicht so umfangreich ausfallen kann als bei einfachen Tönen. Die hier vorliegenden Elemente sind nicht mehr so flüssig als die letzteren, und im Grunde an Zahl nur drei, während dort fünf waren. — Ein großer Theil dieser Studien fand schon bei den stillstehenden Uebungen der einfachen Töne Vorbildung. Deshalb werden hier mehr die neu hinzutretenden Fingercombinationen



und die fortrückenden Figuren zu üben sein.

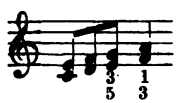
Die letzteren befolgen die normalen Anschlagsgesetze, müssen damit aber eine Seitenbewegung der Finger verbinden. Bei jedem Terzenspiel kommt der dritte Finger am häufigsten vor, und ist auf dessen besondere Präcision Acht zu geben, weil er leicht zu einem Erschlaffen hinneigt. Er verläßt sich zu schnell auf seine günstige Natur, und übersieht, daß dieselbe zu seiner doppelten Anstrengung gerade nothwendig ist.

Im Allgemeinen wird diese Gattung in den üblichen Studienwerken zu wenig ausgebeutet, obwohl sie doch eigentlich ein reiches Material an die Hand giebt, besonders wenn die chromatischen Elemente mit hineingewebt werden, und der Rhythmus die Formen mannigfach gestaltet. Die einfachsten Grundtypen sind folgende:



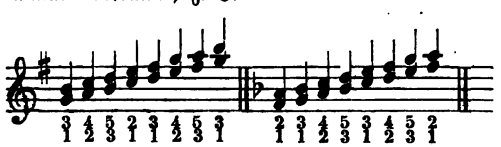
An diese Uebungen schließt sich die Tonleiter an. Das Uebersetzen mit zwei Fingern zugleich ist das hier neu hinzukommende Element. Die Schwierigkeit desselben liegt in der Verbindung. Schon bei den stillstehenden Uebungen ließen einige Fingercombinationen $\begin{pmatrix}1 & 1 & 4 & 3\\ 2 & 3' & 5 & 5\end{pmatrix}$ eine vollkommene Bindung nicht zu. Die Aufgabe besteht darin, dem Gehöre diese unerläßliche Trennung so wenig als möglich wahrnehmbar zu machen. Der betreffende Finger muß seine Taste so lange als möglich besetzt halten, und durch kernige Klangfülle des folgenden Anschlags die Aufmerksamkeit von der momentanen Lücke des vorhergehenden ableiten. Bei langsamem Spiel ist es sehr fördernd, die Terzenscalen mit singendem Anschlag, also mit lang angehaltenem Aufdrücken zu üben. Bei schnellerem Spiel muß sich der Finger auf Höhe des Aufhebens und präcis kräftiges Anschlagen legen.

Die Bindung, als der wichtigste Theil, befolgt im Einzelnen folgenden Mechanismus. Die Form der Finger wird beim Ueber- und Untersetzen aufgegeben. Das möglichst lange Festhalten auf derselben Stelle hat beim Uebersetzen eine fast geradlinige Form des Fingers zur Folge, über welchen übergesetzt wird. In folgendem Beispiele

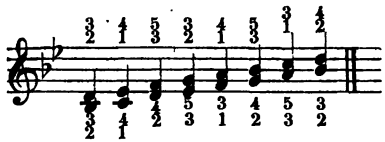


wird der fünfte ganz niedergebeugt, so daß er horizontal auf der Taste liegt, der dritte schmiegt sich über ihn so weit, daß er seine Taste a berührt, und ebenso der Daumen, welcher sein f berühren muß. Hiernach erfolgt erst der Anschlag. Die Trennung fand hier zwischen e und f statt. In anderen Fällen, wo die Bindung vollkommen ausführbar ist, muß das Hinanschmiegen an die folgende Tastengruppe in ähnlicher Weise geübt werden.

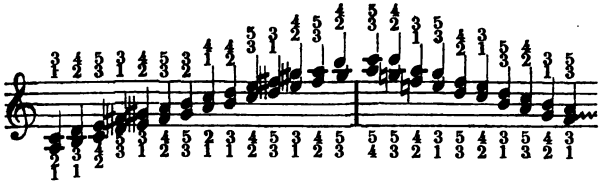
Die Fingersetzung der Scalen beruht auf dem Prinzipe möglichster Bindung, und enthält keine anderen Combinationen als die bei den stillstehenden Uebungen bemerkten. Das neu Hinzukommende besteht aber nun in der Verbindung derselben auf neben einander befindlichen Lagen zu einheitlich linearer Richtung. Am gewöhnlichsten sind folgende Fingercombinationen $\begin{matrix}1&2&3\\3&4&5\end{matrix}\Big|\begin{matrix}1&1&2&3\\2&3&4&5\end{matrix}\Big|\begin{matrix}3&4\\2&1\end{matrix}\Big|\begin{matrix}4&5\\2&1\end{matrix}\Big|\begin{matrix}5&5\\3&4\end{matrix}\Big|$ Die erste reicht für C-dur ganz allein aus. Die zweite findet ihre Anwendung in dem größeren Theil der übrigen Scalen, worin sie in Verbindung mit der ersten innerhalb einer Octave einmal vorkommt, z. B.



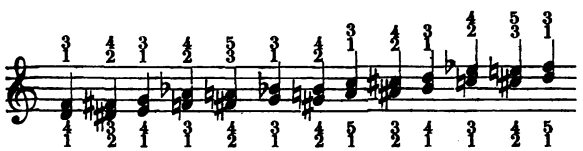
Aehnlich ist D-dur, A-dur, E-dur. In H-dur, Des-dur, As-dur, Es-dur, B-dur kommen die Gruppen $\begin{matrix}3&4\\2&1\end{matrix}\Big|\begin{matrix}4&5\\2&3\end{matrix}\Big|$ häufig vor, beginnen z. B. in B-dur, und ist hier der zweimalige Gebrauch des vierten wohl zu berücksichtigen. In manchen Fällen erweist sich die Gruppirung $\begin{matrix}3&4&5\\2&1&3\end{matrix}$ als ebenfalls zweckmäßig, und kann an Stelle der bezeichneten eintreten, so daß manche Scalen mehr als eine Applicatur zulassen, z. B.



Die Mollscalen kommen zwar selten vor, sind aber der Vollständigkeit halber mit zu üben, und befolgen aufwärts die angegebenen Prinzipien, obwohl nicht in so regulärer Weise, abwärts haben sie den Fingersatz der verwandten Durtonarten.



An die diatonischen Tonleitern schließt sich die chromatische Scala in kleinen Terzen, welche die aufgestellten Regeln nur in engerer Tastenfolge anwendet. Die Czerny'sche Fingersetzung ist die über der Scala stehende:



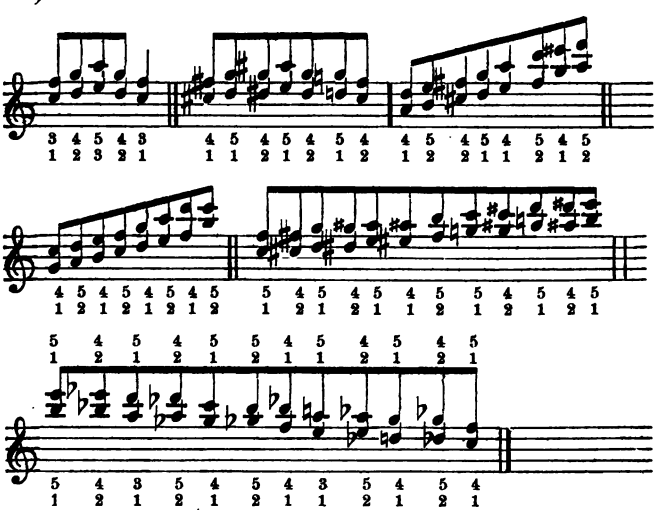
sie hat den Vorzug einer größeren Einfachheit der Applicatur, während die untenstehende, von Chopin herrührende, eine bequemere Glätte ermöglicht. Auch die in großen Terzen einhergehende wendet keine neuen Prinzipien an. Sie kommt selten vor.

Das Doppelgrifffpiel hat seinen nächsten Fortgang im Quartenspiel, welches meist von der rechten Hand ausgeführt und durch die linke zu Sextenaccordfolgen ergänzt wird. Der Fingersatz beruht

auf folgenden Verbindungen $\begin{matrix}4&5\\1&2\end{matrix}$ | $\begin{matrix}5&4\\2&1\end{matrix}$ | $\begin{matrix}4&5\\1&1\end{matrix}$ | $\begin{matrix}4&5\\2&1\end{matrix}$ | $\begin{matrix}5&5\\2&1\end{matrix}$ | $\begin{matrix}3&4&5\\1&2&3\end{matrix}$ |

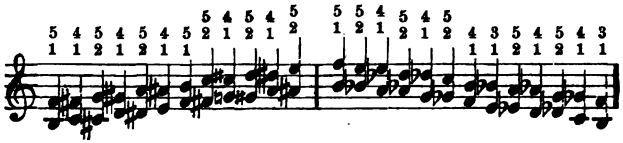
$\begin{matrix}5&4\\2&2\end{matrix}$ | häufig kommen auch Fälle vor, wo dieſelben Finger zwei Mal hinter einander genommen werden. Das Quartenſpiel findet theils in diatoniſchen oder chromatiſchen Gängen, theils in kleineren, aus den genannten Elementen zuſammengeſetzten Figuren ſeine Anwendung, die ſich auch zu größerem Aufbau verwenden laſſen. Es liegt in der Natur des Klanges, daß die Quarten faſt gar nicht in der linken Hand vorkommen, es müßte denn im Einklang mit der rechten, welche noch eine ergänzende Sextenſtimme ſpielt, geſchehen, oder die letztere müßte über die linke überſetzen. — Nach dem Prinzip völliger Gleichbildung aller Kräfte muß die linke Hand die hierher gehörigen Studien in vollem Umfange mit durchüben.

In folgendem Beiſpiele ſind die gewöhnlichſten Grundformen enthalten:



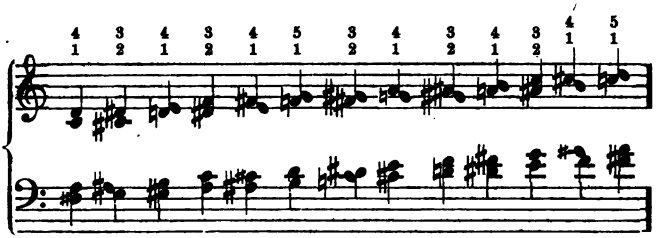
Meiſtens iſt eine doppelte Fingerſetzung anwendbar, je nachdem der dritte Finger mit betheiligt oder ausgeſchloſſen wird. — In dem letzten Beiſpiele erfolgen beide Angaben. — Eine Anwendung des dritten wird in den Scalen oft zweckmäßig ſein. Die letzteren ſind nach Analogie der aufgeſtellten Fingercombinationen leicht ſelbſt zu bilden. Hauptregel iſt auch hier die möglichſte Verbindung.

Verminderte Quinten werden meiſt in chromatiſcher Folge angewendet, die andere Hand tritt entweder mit einer einfachen oder einer Doppelgriffſtimme ergänzend hinzu. Die Mechanik beruht auf denſelben Geſetzen wie beim Terzen- und Quartenſpiel.



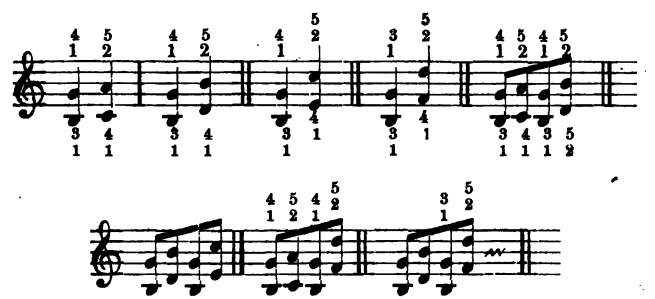
Durch mehr oder weniger häufige Hinzuziehung des dritten Fingers iſt auch hier ein mehrfacher Fingerſatz möglich. Für die geſchmeidige Ausbildung des dritten und vierten, ſowie für die Vorderglieder aller betheiligten Finger iſt dieſe ſowie die vorige Uebung ſehr bildend. Der mechaniſche Ertrag iſt bedeutender als der muſikaliſche, welcher in allen dieſen parallelen Folgen faſt nur ſcalenartige oder chromatiſche Elemente ausbeuten kann. Parallele Stimmführung iſt ſchon an ſich monoton. Mechaniſch aber iſt die Bindung beachtenswerth, die hier eine ſchräge Handhaltung, ein geſchmeidiges Niederbeugen des einen und ein eben ſolches Ueberſetzen des anderen Fingerpaares erfordert.

Aehnliches gilt von Secunden- und Septimenfolgen, die ebenfalls in chromatiſchen Figuren ihre häufigſte Anwendung erfahren, und von der andern Hand eine ergänzende Begleitung nöthig haben. Bei Secunden macht die Fingerſetzung eine häufige Anwendung des dritten:



Von größerer Bedeutung als die letzten Doppelgriffarten ist das Sextenspiel, indem es mannigfachere Figuration zuläßt. In dieser Beziehung steht es dem Terzenspiel ebenbürtig zur Seite. — Es zerfällt wie das letztere in Uebungen mit stillstehender Hand, fortrückende und tonleiterartige Studien, hat aber ein weites Gebiet harmonischer Passagen vor demselben voraus. Harmonische Passagen liegen beim Terzenspiel nicht recht in der Neigung der Figur der Terz, indem hier das Staccato zu sehr vorherrscht.

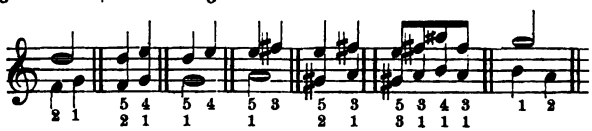
Die stillstehenden Uebungen der Sexten umfassen zunächst secundenartig beisammen liegende Tonfolgen, hiernach terzen-, quarten-, quintenartige u. s. w., zuletzt die Combinationen dieser Formen unter einander, und die Gruppirung derselben nach den mannigfachen Anforderungen des Rhythmus. Die Haupttypen erfolgen in diesem Beispiele:



Sämmtliche Formen laſſen eine vollkommene Bindung zu; da bei den fortrückenden Uebungen aber oft das zweimalige Spielen des Daumens nothwendig wird, mithin nur eine halbe Bindung eintritt, ſo ſind auch die unter den obigen Beiſpielen angegebenen Fingerſetzungen zu üben. Für die Bindung in vollkommener Art gilt die obere Applicatur.

Die fortrückenden Uebungen geſtatten gleichfalls entweder eine vollkommene oder halbe Bindung; im letzteren Falle iſt nach Analogie der bekannten Prinzipien die Trennung ſo gut als möglich zu verdecken. Auch iſt eine mehr als zweimalige Anwendung des Daumens möglich, und der Uebung ſehr zu empfehlen; die Volubilität der Daumenſpitze wird durch dieſelbe weſentlich gefördert.

Die ſcalenartigen Sexten haben die Aufgabe, durch Ueber- und Unterſetzen die bei den vorigen Gattungen bekannt gewordenen Fingergruppen zu verbinden. — Das Unterſetzen betrifft den Daumen, und zwar unter den zweiten Finger, und den fünften unter den vierten, ſeltner unter den dritten, das Ueberſetzen den zweiten Finger über den Daumen, den vierten über den fünften, den dritten über den vierten und über den fünften. Es können zur Uebung folgende Vorſtudien vorgenommen werden:



Nach dieſen für beide Hände gleichmäßig genau vorzunehmenden Vorſtudien folgt nun das Scalenſpiel, das in allen Dur- und Moll-Tonarten mit möglichſter Bindung die nächſte Aufgabe bildet. Die Mechanik hat einestheils auf die bei den Terzen beſprochene Anſchmiegſamkeit der Fingerſpitze, andererſeits auf perlenden und kräftig herunterfallenden Anſchlag zu achten. Sie wird zu dieſem Zwecke abwechſeln müſſen zwiſchen ſingend niedrig anfaſſendem und paſſagen-

artig hoch herabfallendem Anschlage. Beide Studien vereint erwerben Glätte und Glanz; der erste Anschlag bildet mehr die Reinheit, der zweite mehr die brillante Tonfärbung.

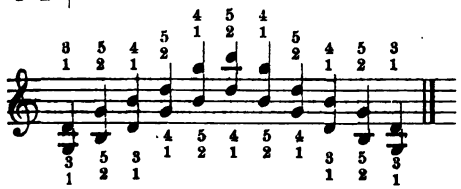
Betreffs der letzteren ist hinzuzufügen, daß nur in C-dur eine vollkommene Bindung durchzuführen ist, in den übrigen Scalen halbe und selbst ganze Trennungen unvermeidlich sind. Aus diesem Grunde neigt der Anschlag zu einer zwischen Staccato und Legato schwebenden Spielweise, artet wohl gar in völliges Staccato aus. Das letztere giebt dem Scalenspiel etwas sehr Brillantes und Kühnes, was beim Legato nicht hervortritt, und wird meist dem Letzteren vorgezogen, weil die geringere Brillanz desselben mit seiner Schwierigkeit nicht im Einklange steht. — Es muß nur nicht vergessen werden, daß das Legato die nützlichere und als Vorstudie unentbehrliche Uebung bleibt.

Auch bei den Scalen ist mehr als ein Fingersatz möglich, besonders wenn der dritte Finger mit betheiligt wird; bei vielen Versetzungszeichen ist der Daumen auf Obertasten oft nicht zu vermeiden. Dieser Umstand, sowie die zuweilen unerläßliche Anwendung derselben Fingergruppe zwei Mal hinter einander, machen die Sextenscalen schwieriger als die Terzen. Die Anwendung des dritten Fingers wird besonders von spannungsfähigeren Händen vorgezogen, und kann sogar der zweite mit Vortheil auf dem oberen Tone gebraucht werden.

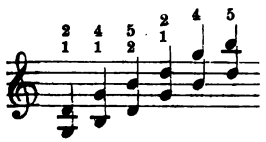
In chromatischer Form zerfallen die Sextengänge in große und kleine. Die Folgen von kleinen Sexten sind die gebräuchlicheren. Ihr Fingersatz liegt meist klar zu Tage, und wo wesentliche Abweichungen möglich sind, kommt es auf die Beschaffenheit der Hand an. Eine bestimmte Applicatur wird deshalb hier nicht gegeben. Ihre Elemente sind in dem oben gesagten enthalten.

Die harmonischen Figuren sind, wie dies in der Natur der Accorde liegt, nicht aus lauter Sexten zusammengesetzt, sondern mit

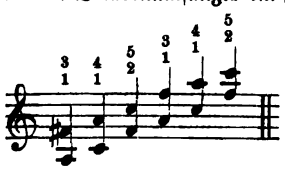
Quinten, oder mit Septimen untermischt. Das Erstere bei Dreiklangs- das Letztere bei Septimen-Harmonien. — Im letzteren Falle können auch Quarten vorkommen. Die Fingerfolgen bestehen entweder aus zweigliederigen Gruppen oder aus dreigliederigen: $\begin{matrix}4&5\\1&2\end{matrix}$ | $\begin{matrix}3&5\\1&2\end{matrix}$ | $\begin{matrix}3&4&5\\1&1&2\end{matrix}$ |. Beide Arten sind zu üben, z. B.



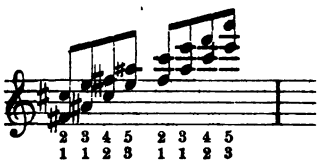
Welche vorzuziehen sei, hängt von der Beschaffenheit der Passage ab; die Fingerfolge $\begin{matrix}3&4&5\\1&1&2\end{matrix}$ hat den Vorzug, wenn sie sich vollständig am Ende oder durch das Ganze durchführen läßt. Bei kürzeren Gängen genügt der andere Fingersatz. Die oberste Note erhält am besten den fünften Finger, und muß von dieser Regel bei Bestimmung des Fingersatzes ausgegangen werden. Zuweilen paßt auch die Fingerfolge: $\begin{matrix}2&4&5\\1&1&2\end{matrix}$, z. B.



Die Septimenaccorde schließen sich demselben Fingersatze an, wofern sie innerhalb eines Octavenumfanges ein Intervall auslassen.



Der andere Fall, wo die Septimenaccorde sich vollstimmig in viergliederigen Gruppen innerhalb einer Octave auseinanderlegen, gehört streng genommen nicht in das Kapitel vom Sextenspiele, weil die Intervalle sämmtlich kleiner sind. Er mag aber, da er anderweitig sich nicht wohl unterbringen läßt, hier seine Erledigung finden. Die Fingerfolgen sind diese: $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 \\ 1 & 1 & 2 & 3 \end{matrix}$, z. B.



Die Combinationen von accordlichen und diatonischen Elementen, sowie chromatischen Figuren geht in's Unberechenbare, und kann hier eben so wenig erschöpft werden, wie die Mannigfaltigkeit der Passagenbildung überhaupt. Die Theorie muß sich mit den Grundformen begnügen, und vermag die Technik nur in den charakteristischen und wesentlichen Unterschieden zu lehren. Die Phantasie des Schülers soll die Kenntniß derselben benutzen, um sich in figurativen Bildungen complicirterer Art zu bethätigen.

Das Sextenspiel ist eine technische Erweiterung der modernen Schule, und findet sich in der Literatur ihrer ersten Epoche, in der Blüthezeit von Henselt, Th. Kullak, Dreyschock, Liszt, Thalberg, Chopin, vielfach angewendet. — Der zuletzt genannte Komponist und S. Goldschmidt, ebenso Fr. Bendel, schrieben Etüden in lauter Sexten.

Das ganze Doppelgriffspiel erfordert gesteigerte Kraftbethätigung. In der Legatobehandlung ist es die höchste Leistung der specifischen Fingerkraft, indem es den Anschein zweier Spieler repräsentirt. Die Hand, die es allein oder mit der andern verbunden darzustellen hat, findet in der glücklichen Ueberwindung den Genuß

eines gesteigerten technischen Selbstgefühles. Im ersten Stadium der Entwickelung wird die feine und freie Grazie der einfachen Läufe allerdings etwas beeinträchtigt. Die Kraft ringt noch mit dem Stoff; das Prinzip des Fingeranschmiegens und die doppelte Anstrengung läßt nicht gleich die schwungvolle Grazie zu, die am letzten Ende Ziel aller, also auch dieser mechanischen Form werden muß. Es ist nicht bloß die doppelte Anstrengung der Anschlagsthätigkeit, die hier in Rechnung kommt, sondern auch die stete Rücksicht des einzelnen Fingers auf den Verbündeten. Gleiche Schwingung im Aufheben, im Niederfallen, gleicher Druck, gleiches Ausharren, erscheinen als eine genau in zwei gleiche Hälften sich theilende Universalkraft. Dies Halbiren ist eine Fessel, die dem Finger nicht das Gefühl freier Individualität in gleichem Maaße gestattet, wie bei den einfachen Läufen. Er erscheint sich nicht mehr als ein Ganzes, sondern als die Hälfte einer größeren Kraft. Daher drängt sich hier im Anfange das Gefühl größerer Schwere, größerer Anstrengung auf. Und so repräsentirt das Doppelgriffspiel im Anfange mehr Kraft als Grazie. Aber gerade durch diese Eigenthümlichkeit steht es in schönem Kontraste gegen das Einfache, und giebt dem sinnlichen Formenreichthume einen beachtenswerthen Zuwachs.

Die Sexten bilden den Uebergang zu dem Octavenspiel. Zuvörderst neigen sie zum Handgelenkanschlag in ähnlicher Weise wie das letztere, sodann nähert sich ihre Intervallendistanz demselben und haben somit in Klang und Anschlagsfarbe etwas dem Octavenspiel Verwandtes. — Die vielen halben und unvollkommenen Bindungen machen das Sextenspiel dem Legato immer ein wenig abgeneigt. Da es auch auf größere Anschlagskraft ankommt, so kann die eigentliche Leichtigkeit und Grazie von dem reinen Fingeranschlag in keiner so vollendeten Freiheit erreicht werden als von dem Handanschlag. Und somit erhellt zum Schluß die Nothwendigkeit der Aufgabe, daß der

Lernende sämmtliche Sextenstudien nach dem Legato auch im Handgelenkstaccato mit gleichem Fleiße üben muß.

Neuntes Kapitel.

Das Octavenspiel. Spannungen. Sprünge. Die Spielthätigkeit des Armes. Der Anschlag mit dem Ellenbogengelenk. Das Schultergelenk. Das Halbstaccato und Carezzando.

Eine in ihrer Art wieder ganz eigenthümliche Form der Mechanik ist das Octavenspiel, zu dem wir folgerecht jetzt überzugehen haben. Es ist zunächst eine noch weitere Auseinanderlegung zweier zu einem Doppelgriffspiele zusammengehöriger Töne. — Sein Charakteristisches besteht in der Unisonität seiner Bestandtheile, und in der größeren Tonräumlichkeit, die es in Bewegung setzt. Diese beiden Eigenschaften bestimmen seine Klangwirkung einerseits als eine klarere, schärfer eindringliche, andererseits als eine noch brillantere und technisch kühnere Form des Doppelgriffspiels. Bei der Doppelstimmigkeit des Terzen- und Sextenspiels wird die Aufmerksamkeit des Gehörs zwischen zwei gleichberechtigten Stimmreihen getheilt, das Octavenspiel entbehrt zwar des harmonischen Vollklanges der letzteren Gattungen, durchschneidet aber viel heller und klarer alle anderen Tonelemente, um sich geltend zu machen. Namentlich hat es im Verhältniß zu den weicheren Klangwirkungen des Sextenspiels etwas Härteres, Gesünderes, und steht mit der stählernen Kraft seiner Mechanik in einem viel richtigeren Zusammenhange. Das Sextenspiel hat immer etwas weich Süßes, das viel eher zu zarterer Behandlung hinneigt. Daß die Mechanik gerade im Gegensatz zu dieser Eigenschaft zum brillanten Staccato hingezogen wird, entzieht der Wirkung des Sextenspiels einen Theil der fest ausgeprägten und

bestimmten Charakteristik, die sonst jede andere Gattung der technischen Formen geltend machen kann, und hat auch in der That seine allgemeine Verbreitung zurückgehalten. Während alle übrigen Erweiterungen der Modernität in weitere Pflege genommen worden sind, ist das Sextenspiel unbeachtet geblieben, und findet sich nur in den oben bezeichneten Werken der glänzendsten Virtuosenzeit eine Zeit lang in Angriff genommen.

Das Octavenspiel als verstärkte Einstimmigkeit hat ganz denselben Reichthum der Figuration wie die letztere in ihrer einfachen Gestalt. Dies giebt ihm eine weitere Ausdehnung als dem Doppelgrifffpiel, welches an plastischer Bildsamkeit beschränkt war. — Zudem ist es jeder Anschlagsgattung fähig. Alle Arten des Legato und Staccato sind ihm zugänglich. So wiederholt sich in ihm mit den nöthigen Modificationen die ganze Summe der bisherigen mechanischen Errungenschaften.

Nun haben freilich bei weitem nicht alle diese Möglichkeiten gleiche Ausdehnung und gleiche Rechte auf diesem Gebiet. Weder das Legato noch das Fingerstaccato sind auch nur annähernd von der durchgreifenden Bedeutung für das Octavenspiel, als die reine Handgelenktechnik. Der Handanschlag ist die Form, in der Octaven am meisten wirken. Auch die Studien nehmen ihren Ausgang am besten von diesem Punkt.

Charakteristisch ist bei den Handgelenkoctaven die Einfachheit des Mechanismus; ein und derselbe Hebel mit einer und derselben Bewegung bestreitet den ganzen Reichthum der Figuration. Diese Einfachheit ist auf der einen Seite ein Vortheil, auf der andern eine vergrößerte Schwierigkeit. Das erstere erhellt aus dem Vergleich mit dem Fingerorganismus, bei dem fünf verschiedene Individualitäten auszubilden und zu egalisiren waren, bei dem die Handform, die Spannung, der Fingersatz u. s. w. die Technik in die mannigfaltigsten Sonderbildungen auseinanderlegten. Hier ist nichts zu

beachten, als die bloße Lockerheit des Handgelenks. Freilich liegen grade in dieser Einfachheit erhöhte Gefahren. Die Reinheit einer complicirten Octavenpassage ist bei weitem precärer, als die des verwickeltsten einfachen Laufes. Die Anforderungen an die Geschicklichkeit, Elasticität, Kraft, Ausdauer, und namentlich Sicherheit werden enorm gesteigert.

Das nächstliegende und wichtigste für das praktische Studium ist nunmehr eine Ausarbeitung dessen, was bereits früher angeregt wurde, der Handgelenktechnik. Die erforderlichen Bewegungen bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Zuvörderst muß die Wiederholung einer und derselben Octave zu vibrirender Schnelligkeit und möglichster Ausdauer gesteigert werden. Mit denselben Ansprüchen studire man sodann C-dur-Scalen, ehe die Obertasten in Betracht gezogen werden. Sobald die letzteren in's Spiel kommen, tritt außer der Schnellkraft des Handgelenks noch ein neues Moment von nicht zu unterschätzender Bedeutung in den Gesichtskreis ein, nämlich die Daumenbewegung. Der Daumen schreite immer in grader Linie fort. Er berühre Untertasten hart am Vorderrande der Obertasten, und die letzteren gerade an der Spitze. Zickzackbewegungen und das damit unvermeidliche Hinundherschieben des Ellenbogens bleiben verpönt. Die hierzu erforderlichen Einzelstudien des Daumens mache man am besten im Anschluß an Th. Kullak's Octavenschule (Heft I.). Man zögere damit nicht bis zum Angriff des Legatospiels der Octaven; denn wenn der Daumen dort auch mehr in Betracht kommt, so macht seine Geschmeidigkeit auch hier schon die Hälfte der Sicherheit aus. Was den Fingersatz anlangt, so ist die gewöhnliche Praxis für den Gebrauch des vierten auf schwarzen Tasten. Dreyschock, Kullak u. A. verwenden in Handgelenkoctaven blos den fünften Finger. Einer besonderen Etüdensammlung bedarf es hier nicht. Man gehe von Vibrationen auf einer Taste zu C-dur-Scalen, darauf zu den verschiedensten tonleiterartigen Bildungen, endlich zu harmonischen

Fortschreitungen über. Der fleißige Spieler, der übrigens für diese Aufgabe einen gesunden Körper besitzen muß, mag seinen Ehrgeiz darin setzen, alle einfachen Tonreihen in Octaven auszuführen. Dreyschock spielte auf diese Art in jüngeren Jahren die schwere Chopin'sche C-moll-Etüde Op. 10 Nr. 12 mit stupender Bravour.

Die Freiheit der Hand im Verhältniß zur Klaviatur ist nunmehr auf's höchste gesteigert. Die Reinheit des Spiels ist hier am schwersten zu erzielen; doch ist dieser Zweig der Technik mit Recht einer außerordentlichen Vorliebe gewürdigt worden, denn kein anderer lohnt durch Brillanz die darauf verwandte Mühe in solch' hohem Maaße.

Die Mechanik der Legato-Octaven ist prinzipiell anders. Sie basirt zunächst auf der schon erwähnten Geschicklichkeit des Daumens, der seine Tonreihe dem Klange des Legato möglichst zu nähern hat. Seine fleischigere Einfassung befähigt ihn freilich mehr dazu, als jeden andern Finger. Oeconomie der Bewegung ist der technische Kernpunkt. Das zweite Hauptmoment liegt in dem Spiel der beiden letzten Finger. Das Untersetzen des fünften unter den vierten, und das Ueberschlagen des vierten über den fünften muß in den mannigfaltigsten Verbindungen geübt werden. Auch hier liefert die schon erwähnte vortreffliche Octavenschule Kullak's im ersten Heft das beste Material, wie denn überhaupt dieses Werk die ganze hierher gehörige Technik derart erschöpft, daß etwas neues von Belang sich kaum mehr sagen läßt. Man studire jede Octavenpassage auch mit den letzten Fingern allein. Die Bindung ist durch Ueber- und Untersetzen fast überall möglich. Schlimmstenfalls muß ein geschicktes Hinübergleiten ihren Mangel verdecken. Häufig ist das Abrutschen des Fingers von der schwarzen Taste auf die daneben liegende weiße von großem Nutzen. Vor allen Dingen beachte man, daß die Finger allein spielen. Ihre Ausbildung erhält hier ihre letzte Feile. Jede sonstigen Bewegungselemente sind zu vermeiden. Um mit dem

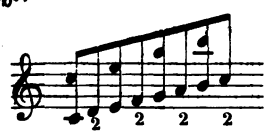
leichteſten zu beginnen ſtudire man erſt chromatiſche Figuren, dann alle Tonleitern, endlich Fortſchreitungen in Intervallen und gebrochene Accorde. Ueberall gehe erſt das iſolirte Studium jeder einzelnen von den beiden parallelen Tonreihen dem Octavenſpiel voraus. Wie weit der dritte Finger in Betracht kommen darf, hängt von der Individualität der Hand ab. Die Gelegenheiten zu ſeiner möglichen Verwendung fallen geeignetenorts von ſelbſt in's Auge. In langſamerem Tempo nehme man ferner als bequemes Bindungsmittel den Fingerwechſel auf einer Taſte hinzu; vorzüglich findet er zwiſchen den letzten Fingern ſtatt, doch kann er auch beim Daumen mit Erfolg verwandt werden. Kullak's Octavenſchule enthält im erſten Heft mehrere Uebungen, die dies erläutern mögen.

Ehe ich zu einer genaueren Beſprechung einiger noch zu erledigenden Spezialgattungen des Octavenſpiels übergehe, ſei es erlaubt, noch einmal auf dasjenige zurückzublicken, was bereits früher über Handgelenklegato geſagt wurde. Im ſiebenten Kapitel wurde das Aufſtemmen mit der ganzen Hand als treffliches Mittel empfohlen, Tonfolgen zu binden, die mit demſelben Finger auszuführen waren, weil der Anſchluß der Fingerſpitze ein intenſiverer war. In zweiter Linie erwies es ſich auch da vortheilhaft, wo ſchon die Finger an ſich zu binden vermochten; denn die Freiheit der Hand giebt dem Ton mehr Wärme und ſchließlich auch mehr Modulationsfähigkeit. Wenn das Octavenſpiel dieſe Anſchlagsmanier mit beſonderer Vorliebe erfordert, ſo liegt dies eben darin, daß auch im günſtigſten Falle die eine der beiden Tonreihen einer Bindung im ſtrengſten Sinne nicht zugänglich iſt; und umſomehr iſt es daher erwünſcht, der Hand das Hinüberſchmiegen von einer Taſte zur andern zu erleichtern.

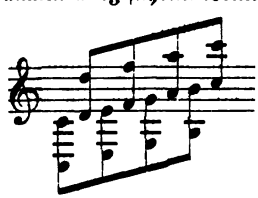
Die praktiſchen Studien, zu denen alle Arten Paſſagen, die nicht gar zu viel Sprünge enthalten, als Beiſpiel dienen können, ſind hauptſächlich ſo zu machen, daß das Aufſtemmen der Hand zur Obertaſte geſchieht, das Senken zur Untertaſte; oder, was in den

meiſten, aber nicht allen Fällen daſſelbe ſagen wird, die Hand hebt ſich beim vierten Finger und ſenkt ſich beim fünften. Es bewährt ſich dieſe Spielweiſe um ſo beſſer, als ſelbſt ſolche Figuren, die einer correcten Bindung keine Schwierigkeiten bieten, dadurch an Sicherheit und Präciſion gewinnen, wenn auch zu Anfang die Reinlichkeit mehr gefährdet iſt.

In eigentlichen Virtuoſenſtücken finden ſich noch zwei Gattungen von Octavenpaſſagen vertreten, die auf eine Täuſchung des Ohrs berechnet ſind. Die erſte und ſeltnere liegt nur in der einen Hand und entſteht dadurch, daß nur eine Stimme die Figur ganz enthält, die Parallelſtimme dagegen mehrere Töne, und zwar meiſt jeden zweiten Ton ausläßt:



Im ſchnellen Tempo nähert ſich der Klang dem einer voll ausgeſpielten Octavenpaſſage; große Bravour iſt hierdurch kaum zu erzielen. Deſto brillanter wirkt jede andre Art von Trugoctaven, welche beide Hände beſchäftigt. Die eigentliche Paſſage wird von den beiden Daumen genau abwechſelnd geſpielt, und jede Hand greift zu den von ihrem Daumen ausgeführten Tönen die Octave:



Der Effect dieſer Gattung iſt ſchrill aber glänzend, doch nur im rapideſten Tempo. Die Egalität iſt dabei nicht grade ſchwer; deſto mehr muß um der Sauberkeit willen das Auge geübt ſein. Eine

ausgezeichnete Studie hierfür enthält das zweite Heft von Kullak's Octavenschule.

Zur vollständigen Besprechung des Octavenspiels wären noch die Anschlagsunterschiede nach Gesang oder Passage namhaft zu machen. Es ist darauf hinzudeuten, daß die Singenoten, sobald sie in Octaven einhergehen, zunächst ganz unter die Behandlung einfacher Gesangnoten fallen. Kurzes Anfassen und tiefes Herabdrücken der Taste, sowie höchste Anschmiegsamkeit und Bindung bleiben auch hier unwandelbare Grundlage. — Nach den erweiterten Bedürfnissen des gesanglichen Inhaltes werden aber auch diese Grenzen überschritten, und darf sich das Octavenspiel jeder Anschlagsgattung an geeigneter Stelle bedienen. Es ist das Eigenthümliche des Klaviergesanges, daß er Melodien nicht bloß in vocalem Sinne nachbildet, sondern in seine instrumentalen Reize und Schattirungen übertragen darf. Es werden also eben so gut die zartesten Glockenklänge des Handgelenkanschlages einen Gesang fortführen können, als dessen ganze nervige Wucht. Ja bei einer großen Fülle von Begleitungsnoten wird sogar das Armgewicht auf die letztere einwirken dürfen, wie dies in Liszt's und Thalberg's früheren Werken oft unerläßlich ist.

Liegt eine größere Entfernung als eine Octave bei Passagen zu Grunde, so entsteht die sogenannte Weitgriffigkeit, die ebenfalls eine Erweiterung der neueren Virtuosität ist. Bisher wurde die Dimension einer Quinte bei den Uebungen mit stillstehender Hand und den Tonleitern als normales Spannverhältniß betrachtet, dazu kam das Maaß einer Octave, das bei accordlichen Formen jenem an die Seite trat. Sexten- und Septimenentfernungen legten sich als Zwischenglieder zwischen jene Grundmaaße, und reichten mit diesen lange Zeit für alle Bedürfnisse der Mechanik aus. Die Weitgriffigkeit vermehrt die technische Anschauung um einen vollen dritten

Grundbegriff, und ist der Keim zu einem höchst mannigfaltigen Gewebe neuer Figuren geworden.

Zunächst muß die Hand äußerlich ihre Elasticität und Spannkraft durch Ausdehnungen steigern. Jeder Finger muß sich so weit mit dem Daumen auseinanderspannen lernen, daß er mit ihm eine gerade Linie bildet. Zu diesem Zwecke stemmt sich die Innenfläche des fünften und ersten Fingers, in möglichster Ausspannung, gegen die vor der Klaviatur befindliche senkrechte Vorderwand des Klaviers, und drückt sich durch allmälige Uebung so lange an dieselbe, bis sie in ihrer ganzen Länge zur Berührung gelangt. Dadurch muß eine durch die Handdecke fortgesetzt zu denkende grade Linie zwischen dem ersten und fünften Finger entstehen. Dies Verfahren ist auf alle Fingercombinationen mit dem Daumen anzuwenden, und wird namentlich beim zweiten auf größere Schwierigkeiten stoßen, muß aber auch hier der genannten Anforderung genügen. — Nächstdem muß die Spannweite der übrigen Finger unter einander geübt, und kann dabei der rechte Winkel als Zielpunkt der Aufgabe angesehen werden. Hier kann die andere Hand der übenden zu Hülfe kommen, und zuvörderst also den fünften vom vierten, sodann den vierten vom dritten, und endlich den zweiten vom dritten bis zur Weite des genannten Winkels entfernen. Auch muß die Innenfläche der Hand durch ein Indiehöhestrecken und Auseinanderhalten der lang ausliegenden Finger möglichst in's Convexe hinein ausgedehnt werden, denn gerade die Elasticität der inneren Handflächenhaut befördert die allgemeine Spannfähigkeit. Man kann die letztere bei jeder Hand, so bald sie die angegebene Form nachzubilden versucht, durch den bloßen Blick beurtheilen. Später muß die Spannübung ohne das Gegenstemmen an feste Flächen und ohne Hülfe der anderen Hand vorgenommen und das genannte Maaß gleichfalls dabei erreicht werden. Eine andere Uebung besteht darin, daß die Finger 2, 3, 4, 5 sich dicht zusammenlegen, und hierauf zwischen je zweien der Reihe

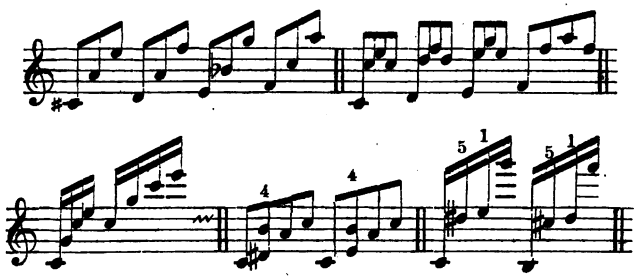
nach die weitesten — also rechtwinkeligen — Entfernungen bilden. Das Zusammenschließen der einen, und das Auseinandertreten der anderen, ohne Mithülfe der anderen Hand, ist, wo es leicht von Statten geht, ein sicheres Kennzeichen der Elasticität und Unabhängigkeit der Finger. Uebrigens ist bei allen Spannübungen Vorsicht zu rathen, da die Hand unter Umständen dabei Schaden nehmen kann.

Alle klanglose Mechanik ist natürlich nur Vorstufe, die Studien auf der Tastatur bleiben Hauptsache. Auf dieser nun beginnt die erste Uebung mit dem arpeggirten Anschlagen der weitesten Intervalle, für kleine Hände der Octaven, für mittlere der Nonen, für größere der Decimen, Undecimen u. s. w. Hieran knüpft sich das ungebrochene, feste Anschlagen der genannten Intervalle. Die im ersten Theile der mechanischen Studien (fünftes Kapitel) erwähnten, auf weite Lagen ausgedehnten Uebungen sind jetzt ernstlich in Angriff zu nehmen. Früher hatten sie noch nicht die rechte Wichtigkeit, und verfolgten mehr den Zweck der Unabhängigmachung der Finger, nunmehr sollen sie die Fingermuskeln beim Anschlage in den unbequemsten Ausspannungen stärken und ihre Elasticität als einen neuen Zuwachs dem bisherigen Material hinzufügen. Es werden also Nonen- und Decimenaccorde theils mit Festhaltung einzelner Finger, theils ungefesselt die Form angeben, innerhalb welcher nach Analogie des fünften Kapitels ein umfassendes Uebungsmaterial zu bilden ist. An die vorhin genannten Uebungen reihen sich Versuche, solche Entfernungen, die nur durch Aufeinanderfolge der Töne zu umfassen sind, mit perlend festem Anschlage zu bespielen. Diese werden also bis zur Entfernung von Duodecimen, Terzdecimen und weiter gesteigert werden können. — Hauptregel ist hier der selbstständige Fingeranschlag, so gestreckt auch die Lage der Finger sein mag. Die Elasticität der Fingerspitze erreicht hier erst ihre wahre Kraft und Ausbildung. Die Mithülfe des Armes ist zu unterdrücken. Das

Fingergefühl ist selbst bei solchen Dimensionen, die der Vermittelung des Armes bedürfen, noch als thätige Hauptkraft wach zu erhalten.

Arpeggien aller Art, von zweistimmigen Griffen an, welche nur die äußersten Grenzpunkte berühren, bis zur Fünfstimmigkeit, die dem Anfaßgefühl der Hand volles Genüge gewähren, sind die wichtigsten Beispiele. Der Charakter der großen Arpeggienetüden in Chopin Op. 10. I. und II. Heft giebt das Maaß der Anmuth an, bis zu welcher die erst mühevollen Studien sich erheben müssen. Nächst Chopin hat Henselt den Reiz der Vielgriffigkeit am meisten ausgebeutet.

Die letztere hat außer den genannten stillstehenden Formen auch fortrückende aufzuweisen, und nach diesen auch Untersatz- und Uebersatzfiguren. Die moderne Schule hat für alle Fälle zahlreiche Beispiele geliefert. — Die Weitgriffigkeit ist ein Element, das unter allen neuen Erweiterungen am meisten in Pflege genommen worden ist. Beispiele:



Dieses Element besteht übrigens keineswegs in der Ausspannung der äußeren Finger allein, und man kann nicht einmal sagen, daß das eine Octave überschreitende Maaß Bedingung derselben sei. Jede Ausspannung zwischen zwei inneren Fingern gehört schon in ihr Bereich, und es kann daher schon innerhalb einer Octave Weitgriffiges enthalten sein, wie das vorletzte der obigen Beispiele zeigt.

In den meisten Fällen kommt allerdings die Ausspannung der äußeren — als der eigentlichen Spannfinger mit hinzu.

Kann man im Allgemeinen jede Entfernung der Finger 1 und 2, die über eine Quarte, und jede zwischen anderen Fingern, die über eine Terz reicht, Weitgriffigkeit nennen, so ist maßgebend für diesen Begriff auch außerdem noch die Verschiedenheit der Handnaturen, und wird sich für manche Hand Vieles als bequem erweisen, was für andere schon das Gefühl der Ausspannung erfordert.

Die aus dem Prinzip der Weitgriffigkeit hervorgehende sehr mannigfaltige Figuration legt Proben von einer Gymnastik der Hand ab, die ebenso hinsichtlich der Kraft, als der Geschicklichkeit, als der Gipfelpunkt aller technischen Leistungen angesehen werden kann. Selbstverständlich wird dabei die streng gebundene Behandlung vorausgesetzt. Wo Nonen oder Decimen mit dem Handgelenkstaccato ausgeführt werden, gehören sie der Mechanik des Octavenspiels an. Da die Weitgriffigkeit noch größere Tonräumlichkeiten in Bewegung setzt als alle früheren Formen, so erreicht die Kühnheit und Bravour der Technik noch glänzendere Wirkungen als jene. Die Hand läuft in einer Ausgespreiztheit, die ihre fünf Finger fast spinnenartig erscheinen läßt, in den wunderbarsten Windungen über den glatten und schlüpfrigen Boden ihres Terrains. Die Form der Hand giebt hier die ursprüngliche Regel ganz auf. Die Fingerspitzen *empfinden* nur das Streben nach einer abwärts oder nach innen gerichteten Krümmung, in Wirklichkeit liegen sie mehr ausgestreckt. Das in der Reihe der vorangegangenen Studien geweckte Tastgefühl bleibt allerdings auch in dieser Lage in Thätigkeit, aber eine wirkliche Krümmung des Vordergliedes ist in den wenigsten Fällen zu ermöglichen. Der Lauf dieses spielenden Apparates hat die beflügelteste Schrittweite, die innerhalb der Bindung möglich ist. Eingereiht in das Gewebe der verschiedenen Kunstformen der Mechanik hat diese Gattung einen sinnlich reizenden Effekt von ganz bestimmtem und

gegen alle übrigen durch Bravour contrastirenden Charakter, der auch akustisch mit einem volleren Wohllaut verbunden bleibt.

Geht die Weitgriffigkeit über das zuletzt besprochene Maaß hinaus, so ist ein ungebundenes Spiel nothwendig. Es werden Entfernungen in Verbindung gesetzt, die nur durch die Armthätigkeit vermittelt werden können. Dies führt auf die Sprünge; in einem weiteren Sinne aber auf die Spielthätigkeit des Armes, auf welche vorausgreifend im Vorigen schon mehrere Male hingedeutet werden mußte. Es ist hier der Ort, dieselbe umfassender zu besprechen.

Der Arm kann sich auf dreifache Weise am Spiel betheiligen. Seine Bewegung ist entweder eine horizontale oder eine verticale, oder endlich eine Drehung um sich selbst, bei welcher sich seine Richtung gegen die Tastatur nicht verändert. Der Spieler hatte bisher den Vorderarm nur als den äußerlichen, stammhaltenden Hebel kennen gelernt, der ohne eigentlich ausübende Thätigkeit, ohne eigentliches Spielverdienst, nur die Glieder von sich abzweigte, die in feinerer Organisation als Spielapparat tauglich waren. Der Nerv des Spiels lag in dem Knöchelgelenk und in der Fingerspitze. Das Handgelenk schloß sich in zweiter Linie diesen Faktoren an, und jetzt erneut sich dieser Fall in noch größerem Maaßstabe, und weist den Spieler darauf hin, daß zum ganzen Spielorganismus nicht bloß das genannte feinfühlige Nervensystem gehört, sondern daß sich in ihm die Idee eines mehrfach gegliederten größeren Hebelapparates ausdrückt.

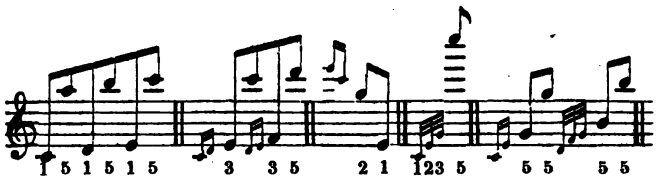
Der Vorderarm ist zunächst gemeint, wenn von Armthätigkeit die Rede ist. Er unterliegt in seinem Anschlage ähnlichen Bedingungen wie die Fingerglieder und die Hand. Er wird vom Ellenbogengelenke aus ebenso in Bewegung gesetzt, wie die Hand vom Handgelenke, die Finger vom Knöchelgelenke. Geschmeidigkeit und Weichheit, verbunden erforderlichenfalls mit möglichster Kraft, überall

aber die völlige Bestimmtheit der Richtung, müssen die Bewegungen im Ellenbogen ebenso kennzeichnen, wie die übrigen Anschlagsthätigkeiten. Der Vorderarm muß sich in seinem Gelenke nach allen Richtungen hin leicht schwingen und drehen; er hat in dieser Beziehung eine noch umfassendere Aufgabe als die Hand und die Finger, weil er auf eine größere Bewegung in horizontaler Richtung hingewiesen ist.

Die früheren Functionen des Armes waren mehr negativer Natur. Seine Aufgabe beschränkte sich darauf, die Ruhe des Mechanismus zu wahren und dadurch den Fingern oder der Hand mehr Selbstständigkeit zu geben. Zudem dient er zur Vermittlung der Raumverhältnisse der Klaviatur, doch mehr in passiver Art und Weise. Diese seine letztere Bestimmung gewinnt bei Sprüngen eine größere Bedeutung, sei es, daß die letzteren einfache, doppelgriffige, accordliche oder octavenmäßig gespielte Noten betreffen. — Wir lernen hier zunächst die Technik des Ellenbogengelenks im horizontal bogenartigen Wurfe kennen. Die haarscharfe und präcise Durchschneidung des Raumes von einem Treffpunkt zum andern erfordert im Wurfe des Vorderarmes Leichtigkeit und Kraft, die beiden Faktoren, die bei jedem Theile der Technik unumgänglich sind. Im Apparate des Ellenbogengelenkes muß hier also dieselbe Lockerheit, Ablösung und Weichheit erzielt werden, die auch bei den anderen Gelenken als Aufgabe gestellt wurde. Die Hand nimmt bei diesem mechanischen Vorgange eine feste Form an, um durch den richtigen Widerstand der Absicht des Anschlaggewichtes entgegen zu kommen. Wäre es nicht das erste Prinzip der ganzen Mechanik, daß das active Fingergefühl niemals im Bewußtsein unterdrückt werden darf, so könnte man sagen, daß sich hier das oben besprochene Verhältniß zwischen Arm- und Fingerübung umkehrt. Hier wird nur der Arm locker gehalten und die feste Unbeweglichkeit drückt sich in den Fingern und in der Hand aus.

Die Sprungübungen betreffen nun zunächst einfache Noten.

Hier besteht die Sprungthätigkeit entweder zwischen den äußeren Fingern oder einem Mittelfinger und einem äußeren, oder zwei Mittelfingern, oder in der Wiederholung desselben Fingers.



In vielen Fällen werden aber auch die Finger ganz locker gehalten und wird der Anschlag in die Thätigkeit der Knöchelgelenke nicht minder gelegt, als in die des Ellenbogengelenkes. Dies geschieht besonders bei vereinzelten Sprüngen, die das Legato irgendwo unterbrechen. Nur bei anhaltenderer Sprungbewegung concentrirt sich im Ellenbogengelenk das Uebergewicht der Ausführung. Auch das Handgelenk unterstützt durch seine elastische Seitenbiegung den vorher namhaft gemachten Fall.

In einer ungetheilteren Ausübung befindet sich die Armtechnik bei Accord- und Octavensprüngen. — Die Accorde bedürfen vorzüglich einer fest ausgeprägten unveränderten Form der Finger und Hand; nur die Handgelenkthätigkeit ist hier sowohl, wie namentlich bei Octavensprüngen nicht wohl zu entbehren, und darf sich mit dem Ellenbogengelenk verbinden. Bei scharfer Tongebung allein wird das letztere rein auf sich verwiesen bleiben. Bei der ganzen Theorie dieser großen Hebelmasse gilt die Regel, daß ein Hinzunehmen der feineren Gelenke nicht schadet, wenn es auch in manchen Fällen entbehrt werden kann.

Die bisher besprochene Bedeutung des Vorderarmes betraf die räumliche Intensivität. Wichtiger ist die dynamische, zu der wir jetzt übergehen. — Die räumliche Vermittelung des Armes ist noch nicht seine eigentlich selbstständige Technik; das beobachtende Auge

betrachtet die Sprünge immer mehr als eine Kunst der Finger. Die Schönheit der Sprunglinie ist ein Reiz, der nur im Sinne der letzteren wirkt, und ist überhaupt das Höchste, was vom sinnlichen Standpunkte aus im Ausdrucke der Bewegung von den Fingern geleistet wird. Vom innerlichen Standpunkte aus weichen allerdings die Sprünge dem Gehalte der meisten übrigen Passagenformen, denn sie haben etwas Dünnes, Tonarmes, und entbehren aller Mannigfaltigkeit.

Betrachten wir den Arm in seiner dynamischen Intensivität, so gehen wir zur eigentlichen Theorie des Armanschlages über. — Derselbe fällt ganz ähnlichen Bedingungen anheim, wie der Handgelenkanschlag; er vergrößert nur die Maaße des innerlichen und äußerlichen Ausdrucks des letzteren. — Da ihn seine natürliche Bestimmung aber viel näher zu dem wirklichen Schlage verweiset, so ertheilt ihm das künstlerische Urtheil bei weitem nicht den Werth des Handgelenks und Knöchelgelenks, das erst aus den Fesseln der Natur herausgelöst werden muß. Die künstlichste Armschwingung streift, im Vergleich mit den zuletzt genannten Anschlägen, ein wenig an das Rohe. Auch ist es ein Fehler, wenn eine Anschlagstheorie die in Rede stehende Gattung in eine Reihe stellt mit den Knöchelgelenk- oder Handgelenk-Anschlägen. Es wird ausdrücklich hervorzuheben sein, daß der Armanschlag eine bei weitem geringere Kunstfertigkeit ist als die Fingeranschläge; auch ist die physische Construction des Armes nicht den Verhältnissen der Tastatur angemessen. Er ist eine zu große Hebelmasse für die Tasten, zu denen immer die Finger als nächstes Organ die eigentliche Beziehung haben. In seiner gewichtigen Schlagfülle ist der Arm daher nur Schattirung, aber nicht die ursprüngliche Tonfarbe. Die letztere ruht durchaus in den Fingern, und nur einzelne große Kontraste nehmen jenen zu Hülfe.

Gehen wir genauer auf die Mechanik des Armanschlages ein, so ist also das Ellenbogengelenk der Punkt, von welchem die bekannten

Momente des Aufhebens und des Niederfallens ausgehen. — Bevor wir die Plastik dieser Bewegungen genauer angeben, ist jedoch diejenige dynamische Einwirkung der Armeskraft noch namhaft zu machen, welche in unsichtbarer Entäußerung eine Steigerung der Tonfülle herbeiführt.

So lange die Finger ein perlendes Legato ausführen, ist eine Betheiligung des Armes schulwidrig und eigentlich auch unmöglich. So bald sie stattfände, hörte die Gleichmäßigkeit und Selbstständigkeit der Fingeranschläge auf. Anders verhält es sich aber bei einzelnen lang ausgehaltenen, nicht streng im Flusse dahin perlender Tonreihen befindlichen Singenoten oder Accenten. Hier wirkt das Armgewicht auf die Druckkraft der Finger und steigert deren Gesang. Besonders häufig geschieht dies bei Singenoten in moderner Schreibweise, sofern sie eine Fülle umspielender Coloraturen zu durchdringen haben und von langer Dauer sind. Unwillkürlich geht die Geftenbewegung in den Inhalt des Gedankens ein. Wie beim Gesange früher bemerkt wurde, wird der Ausdruck schon äußerlich im Druckgefühl symbolisirt. Dazu kommt aber, daß sich unwillkürlich das Handgelenk während des Aushaltens der bedeutungsvollen Note höher hebt, und im Verein mit dem Arm auf die Fingerspitze herabdrückt. — Aeußerlich und innerlich findet hier eine nervige Betheiligung des ganzen Spielapparates statt, welche von einem feinen Einflusse auf die Tonbildung begleitet ist. Eine Reihe so gespielter Töne wird sich durch Weichheit, Fülle und singenden Schmelz auszeichnen. — Es sind aber nicht bloß Singenoten im modernen Sinne, welche diese Behandlung erfordern, sondern überhaupt Noten von innigem tiefen Ausdruck, und wird oft ein einfach figurirter Choral Bach's reiche Gelegenheit dazu geben. — Im Fugenspiel findet sie selbstverständlich noch häufigere Anwendung.

Dies war der Einfluß des Armes auf den mit seinem Anschlage

im Vordergrunde ſtehenden Finger. Seine Thätigkeit war noch unſichtbar, nur fühlbar.

Die erſte Activität des nun wirklich eintretenden Armſpieles geſchieht in ſeinem Aufſchwung nach kurzen Noten und bei Pauſen. Derſelbe ſymboliſirt wie beim Handgelenke, aber in noch höherem Grade, Freiheit und Entfeſſelung vom ſtrengen Zwange der Formregel und bedarf keiner weiteren Auseinanderſetzung. Nur ſetzt der Aufſchwung des Armes einen noch größeren, derberen Anſchlag voraus als der des Handgelenks. Die Note, welche abprallend den Arm in die Höhe wirft, muß eine größere Intenſivität haben, als eine, die nur das Handgelenk ſteigen läßt. Die Kürze hat den Inhalt um ſo größerer Heftigkeit, je größere Maſſen ſie erſchüttert. Das Handgelenk repräſentirt mittlere, der Arm die höchſte Kraft. Es werden alſo Accorde von beſonderer Kürze und Schärfe am häufigſten die letztere in Anſpruch nehmen. — Umgekehrt iſt aber auch der entgegengeſetzte Fall namhaft zu machen. Verbindet ſich mit dem Aufſchwung des Armes ein leiſeſter Anſchlag, ſo drückt ſich darin das Aetheriſche und Luftige einer ſolchen Tonbildung aus, und auch hier ſymboliſirt der Arm dieſen Ausdruck mehr als das Handgelenk. Oft vereinigen ſich Arm und Handgelenk und haben ähnliche Bedeutſamkeit wie der Arm allein. Die größere Geſchmeidigkeit, die ſich hier im Ganzen ausſpricht, wird die Seite der Erhabenheit bei großen Tonbildungen ein wenig in das Graziöſe hineinziehen.

In ſeiner eigentlichſten Anſchlagsthätigkeit befindet ſich ſchließlich der Arm da, wo er beide Anſchlagsbewegungen ausführt. Er hebt ſich im Ellenbogengelenke auf und fällt von der Höhe herab auf die Taſte mit ſeinem vollen Gewichte. Damit daſſelbe in ſeiner ganzen Selbſtſtändigkeit wirke und nicht durch ein krampfartiges Anſpannen des Vorderarmes kurz vor dem Anſchlage geſchwächt wird, muß die Bewegung im Ellenbogengelenk locker und geſchmeidig ſein. Sie bedarf dazu fleißiger Uebung. Denn es kann nicht genug darauf

aufmerksam gemacht werden, daß Anfänger den Armanschlag kurz vor dem Auffallen auf die Taste hemmen und einen neuen niedrigen Ansatz bilden, mit dem sie den Anschlag ausführen. Sie ziehen von der Höhe des Armschwunges nicht den vollen Nutzen.

Die Armanschläge beziehen sich entweder auf einzelne Noten, auf Accorde oder Octaven. Singenoten, welche durch große Tonmassen hindurch zu bringen haben, erhalten ihn (z. B. die Etüde Lore-Ley des Verfassers Op. 2), ebenso Accorde, sei es, daß sie den Gesang ausdrücken oder überhaupt auf's Schärfste markirt werden sollen. Bei Allem, was orchestral liegt oder die Klavierkraft zum Mächtigen, Großartigen steigern soll, wirkt der Arm, und hat besonders die linke Hand diesen Effekt in der Darstellung markiger Baßnoten zu üben. —

Eine dritte, außerordentlich wichtige Bewegung des Armes ist die Drehung in horizontaler Lage, und zwar um eine Axe, die man sich von der Mitte des Handgelenks nach dem Ellbogen zu gehend vorstellen mag. Diese Art Bewegung tritt nun zunächst ein im sogen. Seitenschlag. Folgt nämlich auf einen mit dem Daumen gespielten Ton ein accentuirter Accord oder Doppelgriff, der den letzten Fingern überlassen bleibt, resp. ein einzelner, scharf mit dem fünften Finger zu markirender Ton, so hebt sich die ganze Hand vom Daumen aus in die Höhe, um den Schlag präciser zu führen. Dasselbe findet umgekehrt auch da statt, wo vom fünften Finger aus nach der Seite des Daumens ein fester Accent gegeben werden soll. Die Hand richtet sich hiebei völlig seitwärts in die Höhe, so daß der Daumen hoch über dem fünften steht und fällt mit ganzer Wucht herab; wenigstens thut man auch hier gut, beim ersten Studium der Bewegung eine solche Ausdehnung zu geben.

Die erforderliche Drehung der Hand vermittelt der Arm. Sie geschieht im Ellenbogengelenk. Man achte beim Ueben besonders

auf die vollkommene Passivität des Oberarms, da ein Schwanken desselben nichts weniger als elegant aussehen würde.

Ferner giebt es eine bestimmte Gattung von Klavierfiguren, die man zwar mit der reinen Fingertechnik auch ausführen könnte, die aber, wenn sie als fortlaufende Reihe von abwechselnd nach rechts und links geführten Seitenschlägen behandelt werden, viel mehr Schwung und Bravour zulassen. Dahin gehören die meisten Tremolo's, gebrochene Octaven-, Sexten-, selbst Terzenläufe; ja sogar der Triller verlangt mitunter diese Spielmanier. Die oben erörterte Drehung der Hand und des Vorderarmes geht hier in ein continuirliches Hinundherschütteln über. Eine völlig entwickelte Technik, welche mit dem Schulzwang das Festkleben an der Taste überwunden hat, wird diesem Armspiel eine äußerst weite Ausdehnung gestatten. Mag der Schüler Passagen, wie die im letzten Satz von Beethoven's Sonate Op. 26, vor allem mit stillstehender Hand studiren; eine künstlerische Darstellung wird grade durch den freien Gebrauch des Arms eine feine Wirkung erzielen.

Es bleibt noch die Frage zu erledigen, in wiefern sich mit geringeren Mitteln vielleicht ein gleicher Erfolg erreichen ließe. Unser technisches Grundprinzip war ja immer Oeconomie der Bewegungen. Ein Seitenschlag könnte ja auch ohne den Arm gemacht werden; denn auch eine partiell gefesselte Hand schließt ein Handgelenkspiel nicht aus. So gut wie die früher besprochene Mechanik das letztere als Norm, und den Armschlag als Ausnahme hinstellte, müßten wir consequenterweise zum mindesten den Seitenschlag aus dem Handgelenk als Mittelstufe zwischen die reine Fingertechnik und die in Rede stehende Spielweise einschalten. Daß dies nicht geschieht, hat seinen Grund in der Dankbarkeit der Armdrehung. Denn erstens giebt das bloße Heben der Hand nirgends feinere Effekte; auch das Schütteln des Vorderarms ist des zartesten pianos fähig; und zweitens ist es verhältnißmäßig leicht zu erlernen. Das Ellenbogengelenk ist von vorn

herein der Drehung günstig. Auch die Rohheit, die das Armspiel sonst so leicht behält, fällt fort, da alle hierher gehörigen Passagen an der Tastatur ausgeführt werden. Hat der Schüler nur erst das Mitschwanken des Oberarmes beseitigt, so bleibt nichts zu studiren, als die gleiche Höhe des Aufhebens der Hand nach rechts und links.

Anhangsweise ist auch noch eines Anschlags mit dem Schultergelenk zu gedenken. Zwar soll der Vorderarm, wo er einmal functionirt, rein aus sich selbst, aus dem Ellenbogengelenk alle Kraft schöpfen, und schon der Uebung halber jede andere Mitwirkung ablehnen; es kommen aber doch Fälle vor, wo auch die Vorderarmkraft noch nicht genügt, und die gigantische Tonfülle eine Hebung des Oberarmes selbst in Anspruch nehmen muß. Zu diesem Zwecke ist eine Geschmeidigkeit des Schultergelenkes nothwendig, und würde ähnlichen Theorien anheimfallen wie das Ellenbogengelenk. Die ausführlichere Besprechung der letzteren macht eine weitere Ausführung für diesen ohnehin seltenen Fall erläßlich.

An die hier erwähnten Anschlagsarten schließt sich eine neue an, zu der die Hebung des Handgelenkes oder Armes gewissermaßen einen Uebergang macht. Es ist das Halbstaccato, das durch einen Bogen über den üblichen Zeichen des Staccatos, Strich oder Punkt, angedeutet wird. Die Praxis wird hier längst vorgegriffen, und die Anwendung dieser Anschlagsfarbe nicht so weit hinausgeschoben haben, wie die Theorie, welche zu ihrer Besprechung im Gange des bisherigen Systems nicht recht den geeigneten Uebergang fand.

Das Halbstaccato ist eine Vereinigung des Legato und Staccato; es hat etwas von dem singenden Anschlag in sich und vereinigt damit eine der beim Staccato besprochenen Hebungen des Fingers, der Hand, des Armes oder der Combinationen unter diesen genannten Schwingungen. Der Finger drückt die Taste, kurz anfassend und zu singender Bedeutsamkeit erklingen lassend, nieder, hält sie aber

nur drei Viertheile des vorgeschriebenen Notenwerthes aus und schwebt dann in die Höhe. Die Klangstärke kann vom leisesten Hauche durch alle Mittelstadien bis zur gewichtigsten Fülle gesteigert werden. Zu recht innerlicher, tief zu erfassender Betonung wird eben dies Halbstaccato das geeignetste Mittel abgeben.

Die Größe der Bedeutsamkeit des Tones steht zunächst mit der Größe des Druckes und des Aufschwunges in natürlichem Verhältnisse. Je gewichtiger die Note, um so größer wird die Hebelmasse sein, die sie in Erschütterung versetzt. Bei der stärksten Note schwebt der Arm, bei der mittelstarken die Hand, bei der leisen der Finger in die Höhe, bei der leisesten wird sich sogar nur die Fingerspitze nach Innen ziehen. Gewöhnlich wird *dieselbe* Hebelmasse, welche den Anschlag ausgeführt hat, sich auch an dem Aufschwung betheiligen. Wie aber schon öfter bemerkt, entwickelt sich in zweiter Linie auch eine entgegengesetzte Symbolik, wenn gerade umgekehrt die leiseste von dem Finger ausgeführte Tongebung das Aufschwingen des Armes oder der Hand in Anspruch nimmt. —

Ganz materiell gedacht ist die Gesticulation bedeutungslos, sobald nur die Fingerspitze den Ton richtig bildet; denn die Berührung des Hammers ist ja nur eine momentane. — Beim Aufschwunge *nach* dem Anschlag mag diese Ansicht ein gewisses Recht behalten; der Aufschwung *vorher* und *für* den Anschlag entzieht sich selbstverständlich aber einer solchen Annahme. — Ein gewisses Maaß der Gesticulation hat seine Berechtigung in jedem Sinne; ein vollkommen todter Mechanismus soll nimmer im Spielen erzeugt werden; die Hand muß die Eigenschaften der todten Mechanik nur in Hinsicht der *Gefügigkeit* haben, gleichzeitig aber das Prinzip des Willens und des Veranlassens dieser Gefügigkeit mit besitzen. Sie muß also nebenbei lebensvoller, beseelter Mechanismus sein.

Eine noch besondere Art dieses Halbstaccato ist das von Kontski in seiner Schule ausführlich besprochene Carezzando, welches in dem

Streicheln der Taste besteht, und auch in der Praxis von diesem Virtuosen häufig angewendet wurde. — Kalkbrenner erwähnt desselben mit dem ähnlichen Ausdrucke caresser, und Chopin soll es gleichfalls angewendet haben, obwohl er in der der Kontskischen Manier gerade entgegengesetzten Richtung die Taste zu behandeln gepflegt haben soll. — Nach Kontski's Angabe streichelt der Finger mit der inneren Fleischseite des Vordergliedes die Taste, indem er ungefähr in der Mitte dieselbe berührt, sanft nach dem Vorderrande hingleitet, und in der Mitte dieses Weges durch allmäliges Niederdrücken den Hammer zum Anschlage bringt. Eine so milde, allmälige Entgegenführung des letzteren gegen die Saite muß natürlich einen sehr zarten Klang zur Folge haben. Derselbe findet seine beste Anwendung bei accordmäßigen Passagen oder melodiösen Noten im langsamen Tempo. Er gewährt inmitten der Fülle der verschiedenen Anschlagsarten seinen bestimmten Reiz. Auch hier geht der Fingermechanismus in's psychisch Symbolische über.

In längerer Folge wird diese Klangfarbe weichlich und entzieht dem Klavier die klassische Gediegenheit seiner Tonbildung. Indem sie die letztere zum Cither- oder Harfenartigen verflüchtigt, kann sie nur vorübergehende Anwendung beanspruchen.

Zehntes Kapitel.

Der Anschlag mit niedriger Fingerhebung. Mehrmaliger Gebrauch desselben Fingers bei fortschreitender Tonfolge. — Das Gliffando. — Das Uebergreifen der Hände und das Spielverhältniß derselben zu einander. Die combinirten Anschlagsarten. — Das polyphone Spiel.

Die Hauptformen der Mechanik sind mit dem vorigen Kapitel beschlossen. Es läßt sich annehmen, daß die technische Fähigkeit

durch Absolvirung derselben ohne Weiteres die hier noch folgenden Fälle geschickt zu überwinden die Reife erlangt haben wird. Es wird daher nur anhangsweise das der Vollständigkeit halber noch Hinzuzufügende erörtert. —

Für den Passagenanschlag haben wir das präcise Heben der Finger als conditio sine qua non hingestellt. In einzelnen Bildungen trifft das nicht zu; denn es existiren Fälle, wo der Finger sich nur so weit aufhebt, daß er im höchsten Punkte seiner Stellung die Taste noch berührt hält, und den Druck wohl gar vorwiegend mit dem Vordergliede ausführt. Es entsteht dann eine Spielweise, die mit der von Bach und Hummel empfohlenen Aehnlichkeit hat. Die Fingerspitze bleibt hauptsächlich thätig, gleitet auch wohl gar nach vollführtem Anschlage nach Innen.

Diese Spielweise hat allerdings in folgenden Fällen ihr Recht: 1) beim Triller, 2) beim Tremolo, 3) bei allen möglichst schnell auszuführenden Passagen, die entweder keinen oder nur sehr wenig Unter- und Uebersatz haben; also z. B. das Lied ohne Worte in C im sechsten Hefte von Mendelssohn, die Etüden, die sich nur in fünf Tönen bewegen im Gradus ad Parnassum, und bei Czerny überhaupt solche Passagen, die mehr im Ganzen und Großen wirken, als durch die Einzelheit ihrer Bestandtheile. Es sind dies solche, welche wenig figurirt sind, durch das Nebeneinanderliegen ihrer Töne etwas Glattes, Aneinandergeschliffenes haben, und einer sorgfältig ausgemeißelten Gestalt der Einzeltheile nicht bedürftig sind. — Auch läßt sich nicht leugnen, daß manche andere, die mehr figurirt sind, ein solches Spiel mit niedrigem Aufheben gestatten, ja, daß sogar der Klavierton durch solche Behandlung wieder eine neue Farbe seiner sinnlichen Klangmannigfaltigkeit hinzufügt. Es würden für diesen Fall die Finalpassagen in Sechzehntheilnoten in Mendelssohn's Op. 14 und so manche Stelle mit accordlichen Rouladen Beispiele abgeben können.

Es mag genügen, auf die Feinheit der dadurch entstehenden Tonfarben, wofern Alles deutlich gespielt wird, hingewiesen zu haben; der nach Allseitigkeit strebende Künstler wird sie da studiren müssen, wo Zartheit und höchste Rapidität den erwähnten Anschlag zulassen. — Es ist indeß hinzuzufügen, daß der durch höheres Aufheben entstehende perlende Anschlag auch selbst in den feinsten Tonreihen schön bleibt, jedenfalls mehr Sicherheit bietet, und nirgends etwas verdirbt. Man spiele eine der vorhin genannten Stellen auf beide Weisen, und vergleiche.

Bei Allem aber, was mehr figurirt ist und viel Unter- und Uebersatz hat, wird sich der perlende Anschlag schwerlich entbehren lassen. Zunächst also bei der Scala selbst, sodann auch bei untersatzlosen Stellen auf einer bestimmten Tastenlage, sobald sie durch Figuration mehr in das Gehör fallen. Es wird z. B. die zweite Etüde im Gradus ad Parnassum keineswegs den gewischten Anschlag vertragen, wie die Etüden 16 und 17.

Nur Triller-, Tremolofiguren und Arpeggien machen eine bestimmte Ausnahme, indem bei ihnen die Schnelligkeit nur durch ein dichtes Heranhalten des Fingers an die in Vibration versetzten Tasten ausführbar ist. (Vgl. übrigens die im vorigen Kap. gemachten Andeutungen über das Schütteln des Armes.)

Wir gehen zu ferneren Formen, die auf einer scheinbaren Ausnahme von den bisherigen Regeln beruhen.

Die Bindung galt neben dem exacten Aufheben als das wichtigste. Es giebt nun im gebundensten Spiel Fälle, wo ein und derselbe Finger mehrmals hinter einander verschiedene Töne legato behandeln muß.

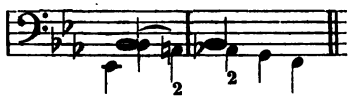
Er befindet sich dann in ähnlichem Falle, wie die Hand beim Handgelenkanschlag, ganz auf sich selbst angewiesen, ohne Stütze und Beziehung zu ablösenden Gliedern. Er bedarf also größerer Kraft

als im Fluſſe des Legato, und dieſe Ungleichheit der Bedingungen macht die Aufgabe der Egalität in allen den Fällen ſchwer, wo ſolche vereinzelte Anſchläge ſich mit den auf leichtere Bedingungen geſtützten Legatoanſchlägen miſchen.

Beiſpiel:

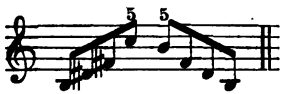
Linke Hand.

Beeth. Op. 10.



Das Ohr muß ſtrenge Kritik üben, die Tonbildung muß überall gleich ſein, und die Finger ihre Kräfte für eine Erreichung dieſes Zieles in dem richtigen Verhältniſſe abmeſſen. Am häufigſten ereignet ſich der beſprochene Fall beim polyphonen Spiel. Im langſamen Tempo hat die Mechanik darauf zu ſehen, daß die Bindung ſo lange wie möglich erhalten wird, und finden dann die beim fingenden Anſchlag erörterten Formen ihre Anwendung; im ſchnellen Tempo iſt ein kerniges Anfaſſen des betreffenden Tones genügend.

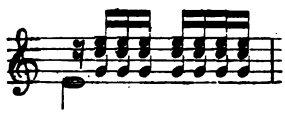
Oft gewährt ſolche Rückung eine Erleichterung im Fingerſatz, wenn dadurch eine Regularität in den Fingerfolgen entſteht, und verdient den Vorzug vor dem Legato, z. B.



Was das Staccatoſpiel in dieſer Fingerwiederholung betrifft, ſo iſt darüber nichts hinzuzufügen, als daß es unter eine der früher erörterten Formen fällt. Ebenſo wurde der wiederholte Fingeranſchlag auf einer Taſte ſchon bei den erſten Elementen vorgebildet. Nur iſt hier zu bemerken, daß die moderne Literatur, um die Elaſticität der Finger glänzen zu laſſen, oft lange Paſſagen für dieſe Art der Fingervibration geſchaffen hat. Einfache Fingeranſchläge kommen nicht minder häufig vor als Doppelgriffe und Accorde. Thal-

bergs beide Don Juan-Phantasien enthalten Beispiele. — Der Schüler übe einfache Scalen, staccato mit dem Fingeranschlag aus dem Knöchelgelenk.

Dieser Anschlag verbindet sich mit dem Handgelenke zu einem zwischen Finger- und Handanschlag getheilten Mechanismus, wenn einer der äußeren Finger gefesselt ist und die anderen pibrirend dieselben Töne wiederholen sollen, z. B.



Ein schon häufig erwähntes Mittel, das Legato herzustellen, ist das Abgleiten des Fingers von der schwarzen Taste nach der weißen. Eine ähnliche Art der Bewegung hat eine gewisse, rein decorative Paffagengattung in's Leben gerufen, die etwa zu Weber's Zeit sehr en vogue war, jetzt aber so gut wie ganz außer Mode ist, weil sie theils anderer Instrumente bedarf, als die heutigen, theils einen musikalisch gänzlich werthlosen, und noch dazu sehr billigen Effekt enthält. Wir meinen die Gattung der Glissato's.

Die Taste wird hier nur durch Berührung niedergedrückt, der Anschlag hat mithin keinen freien Ansatz von oben herab, sondern hängt mit der vorigen Taste zusammen. Der Finger windet sich also angeschmiegt an die Tastenfläche, von einer Taste zur andern, er legt sich dabei auf seine Schmalseite, und muß mit dieser unbequemen Stellung so viel Kraft verbinden, um eine deutliche Tongebung hervor zu bringen. Auch der Daumen legt sich auf seine Schneide und muß sich beim Fortgange mit der nächsten Taste kreuzen.

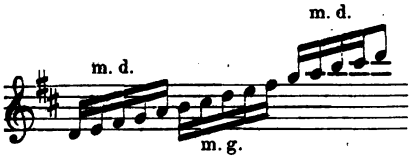
Man neigt die Hand bei einfachen Glissando's etwas nach der Richtung der Bewegung zu, namentlich auf Obertasten.

Bei Octaven ist die Richtung nach dem Daumen hin die leichtere, nach dem fünften hin schwerer; bei dieser stellt sich der zuletzt genannte Finger mit dem Vordergliede senkrecht, so daß der Nagel die neue Taste bestreicht. Ueberhaupt macht man Glissato's in Doppelgriffen gern mit dem Nagel. Denn da es sich meist um längere Scalen handelt, würde eine empfindliche Fingerhaut Nachtheile davon haben.

Im Einzelnen sind folgende Unterschiede zu beachten:

1) Das Glissando auf lauter Untertasten. Der fast senkrecht stehende Finger streicht mit der breiten Nagelseite und der dazu erforderlichen Seitenwendung in einer Druckkraft, die deutlich die Töne zum Erklingen bringt, bis zum letzten Tone der vorgeschriebenen Passage.

Alle diese Passagen sind nur in C-dur anwendbar, und können mit einer leisen Täuschung des Gehöres auch in F-dur vorkommen. (Schulhoff „Carneval de Venise“.) Ganz ähnlich wie solches Glissando klingen Tonfolgen, die ohne Untersatz, mit dem Allgemeingefühl der Fingerspitzen, ohne Aufheben der Knöchelglieder, entweder in einer Hand allein, oder durch Uebersetzen und Zusammensetzen beider Hände gespielt werden. Hierher gehören also kurze Figuren von 3—5 Tönen (vielleicht bis zu 6, höchstens 7), die, wie z. B. in Liszt's „Regata veneziana“ schnell aneinander geschleift werden, und ähnlich wirken sollen wie die Papagenopfeife. Liegen beide Hände neben einander und ergänzen sich durch Uebersetzen, so können auch in den verschiedensten Tonarten Läufer ganz in der Geschwindigkeit des Glissando ausgeführt werden, z. B.



2) Das Gliſſando über Obertaſten. Die Finger- und Handhaltung iſt der vorigen gerade entgegengeſetzt, und ſtreicht der Finger mit der inneren Fleiſchſeite. Auch können mehrere Finger zugleich den Strich ausführen. Deutlichkeit und Glätte ſind hier bei weitem ſchwerer als in der vorigen Art und bedürfen größerer Uebung. Soll der Daumen nach ſeiner Seite hingleiten, ſo muß er ſich leicht an die Taſten legen, die Spitze nach der dem Bewegungszuge entgegengeſetzten Seite umbiegen und mit der Schneide über die Taſten gleiten. Schwerer iſt es, wenn die Daumenſpitze die normale Richtung beibehält.

3) Accorde, Doppelgriffe, Octaven.

Nachdem bisher die Mechanik der Hände im Einzelnen abgehandelt iſt, wobei, wie bemerkt, die linke das für die rechte beiſpielsweiſe Angeführte jedesmal in ihre Verhältniſſe zu übertragen hatte, iſt das Spielverhältniß beider Hände zu einander näher in's Auge zu faſſen.

Beide Hände ſind zwei gleichberechtigte Organismen. Der Spieler beſitzt an ihnen eine Zweiheit, in der jedes Glied an ſich ſelbſt vollkommen ausgebildeter, künſtlicher Mechanismus im Kleinen ſein muß. Wie jeder Finger ſeinen vorgeſchriebenen Lebenskreis hat, und eine Individualität von beſtimmtem Charakter darſtellt, ſo muß auch jede Hand, als Einheit von fünf zu einem und demſelben Zwecke hinſtrebenden Organismen, eine Individualität von umfaſſenderer Beſtimmung und höherer Bedeutſamkeit ſein. Die Finger repräſentiren in der gegenſeitigen Ergänzung und Aushülfe die ihnen zukommende Beſtimmung. Mit wenigen Ausnahmen gewinnt die Mechanik des einzelnen Fingers nur im Sinne des Zuſammenhanges mit den übrigen Bedeutung. Anders verhält es ſich mit den Händen. Jede hat mindeſtens die Hälfte des geſammten Tonmaterials in ihrem Bereiche, und ſtellt ein Ganzes dar. Die rechte hat den

flüssigen Bestand der leicht beschwingten höheren Tonregionen und die melodiösen Elemente in allen Formen zu behandeln. Auf sie fällt die ganze Fülle aller Schattirungen und Farbenreize des an sich selbst unergiebigen, unter künstlerischer Behandlung aber reichhaltigen Klavierklanges. Die linke umfaßt nicht so ausschließlich das Gebiet der feineren Umrißgebung und plastischen Ausarbeitung der Tonelemente, sondern hat im ersten Augenblicke die Bestimmung, die im Aether schwebenden Umrisse der helleren Klänge auf den festen Boden der tieferen Begleitung zurück zu beziehen. Ueber diese Grenzen erweitert sich dann aber ihre Aufgabe; sie hat bei höheren Anforderungen einzugreifen in die Figuration und polyphone Verwebung des Ganzen, und in ihrem Antheile die Feinheit der Zeichnung zu einer gleichen Höhe auszubilden wie die rechte. Endlich hat die Modernität auch diese weiten Grenzen noch überstiegen und die linke zu einer Persönlichkeit herangebildet, die in einzelnen Fällen das Ganze geben, die rechte mit in ihrer Aufgabe umfassen, und ein Spieler in selbstständiger Bedeutung sein soll, welcher Melodie, Passagen und Begleitung zugleich ausführt. Es muß nun freilich eingeräumt werden, daß die letztere Erscheinung vereinzelt auftaucht und trotz der scheinbaren Fülle des Materials an einseitiger Formgebung leidet, und in Folge dessen theilt sich die allgemeine Lebensbestimmung der Hände so ab, daß die linke zwar gleiche Fähigkeiten mit der rechten besitzen muß, im Ganzen aber weniger mit dem Flusse und der glänzenden Ausarbeitung der letzteren zu thun, sondern mehr in der Fülle und in Beherrschung weiter Dimensionen ihr Element hat.

Es ergiebt sich hieraus, daß jede Hand eben so sehr ein in seiner Individualität Charakteristisches und Selbstständiges ist, als sie mit der anderen in der innigsten Correspondenz und Ergänzung zu dem einheitlich Ganzen leben muß. Im Aeußerlichen gestaltet die Mechanik die Thätigkeit beider Hände auf folgende Weise.

Jede hat ihren nächsten Wirkungskreis auf der ihr natürlich zufallenden Seite der Klaviatur, und die Hälfte der letzteren demgemäß als ihr Terrain aufzufassen. Die Spielesluft der mechanischen Vollkommenheit erweitert aber diese Grenzen eben so sehr wie das musikalische Bedürfniß. Die linke geht in das Gebiet der rechten über und umgekehrt. In den mannigfachen Formen dieses wechselreichen Lebens muß die genaueste rhythmische Einheit und Zusammengehörigkeit herrschen. Namentlich ist die strengste Gleichzeitigkeit der zusammengehörenden Anschläge aufrecht zu erhalten, und ein Vorausschlagen der linken, welches namentlich bei Begleitungen so leicht zur Angewohnheit wird, zu unterdrücken. Wie in der Zeichnung die Linie scharf und nicht verwischt sein muß, so muß auch der rhythmische Eintritt auf ein und denselben Punkt fallen und in allen Verschlingungen der Tonlinien die klarste Sauberkeit herrschen.

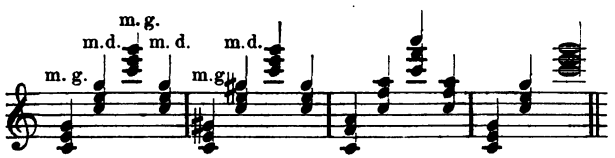
Die bis hierher angegebenen Verhältnisse bestimmten die Beziehungen, in denen die im Vorigen besprochene Mechanik meistens beide Hände zu einander erhalten hatte. — Es tritt nun als Ergänzung und Erweiterung das Uebergreifen und Ueberschlagen der Hände hinzu. — Jede hat die Freiheit, über die andere hinüber zu gehen, und kann eine solche Kreuzung sogar längere Zeit vorhalten. — Es sind im Ganzen folgende Fälle zu unterscheiden.

1) Beide Hände ergänzen sich gegenseitig, um eine Tonreihe darzustellen; hierher gehören beispielsweise fast alle Scalen aus Werken der Bach'schen Zeit. Die damalige Zeit bedurfte dieser Schreibweise, weil das Unter- und Uebersetzen noch nicht völlig gang und gäbe war, und die Modernität hat sie der bequemen Brillanz halber adoptirt.

Eine geschickte Anschmiegung der übersetzenden Hand an die spielende, eine ganz präcise Uebersatzbewegung, die in sicherer Abgränzung des Schwingungsbogens ihren Einsatz trifft, sind die unerläßlichsten Anforderungen. Beide Hände haben durch graziöses

Ausweichen und Entgegenkommen sich in die Verhältnisse der Passagenräumlichkeit zu theilen. Der Uebersatz muß frei von oben auf die spielende Hand herab, oder erforderlichen Falles darüber hinschweben, und die letztere sich unter der übersetzenden Hand geschickt vorziehen, um ihre neue Position einzunehmen. Es muß der Anschein gezwungenen Ausweichens vermieden werden; jede Hand soll in ihrer Bewegung eine freie Selbstständigkeit bewahren. Unter den schwierigsten Verhältnissen die letztere fest zu halten, ist Forderung der Gymnastik.

2) Die von jeder Hand zu spielende Tonfolge kann verschiedene Ausdehnung haben. In kürzester Form fällt nur ein Anschlag auf jede. Die Mechanik beruht nach Schwingung und Kraftgebung auf der früher besprochenen Technik des Vorderarmes und des Handgelenkes, bei großen Entfernungen auch auf der Geschmeidigkeit des Schultergelenkes. Die Treffpunkte müssen ebenso scharf und bestimmt sein als die Bewegungen gerundet, z. B.



Die Anschlagsintensität ist ursprünglich eine starke. Die Größe der Schwingung und der Anschlagshebel stehen mit dieser Annahme im natürlichsten Verhältnisse. Besonders kann die Accentuation bei dem jedesmaligen Einsatze einer Hand eine Kraft erreichen, wie sie der Ausführung mit einer Hand unerreichbar ist, und werden aus diesem Grunde oft einfache Passagen unter zwei Hände vertheilt. Andrerseits symbolisirt gerade die Größe der Schwingung umgekehrt bei leiser Tongebung den duftigsten, ätherischesten Hauch des Klavieranschlages, und muß auch in dieser Tonfarbe auf das Gewissenhaf-

teste geübt werden. Die schönsten Beispiele finden sich bei Bach, z. B. die Gigue in B-dur (Auswahl von Marx Nr. 6).

3) Wenn sich in den vorigen Fällen die Hände ergänzten, so daß nur in ihrem Sichablösen ein Ganzes darstellbar wurde, so kann nunmehr auch jede ein Vollständiges, Selbstständiges ausdrücken, und zwei solche Rollen sich des Klaviers in solcher Ausdehnung bemächtigen, daß ein Durchkreuzen des Laufes beider Hände stattfindet. Hier wird eine Hand die andere überrennen oder unter derselben hindurchschlüpfen. Schon die Klassicität kennt diese Form; man erinnere sich des 2. Satzes aus Beethoven's D-moll-Sonate; doch ist sie erst von der eigentlichen Virtuosenzeit völlig ausgebeutet worden.

Wichtiger ist der Abschluß der Anschlagstheorie, welche uns noch obliegt. Die Hauptformen sind zwar erledigt, aber die combinativen Gattungen noch nicht alle zur Sprache gekommen. — Die Uebersicht derselben ergiebt sich als eine sehr ins Breite gezogene, wenn wir alle Anschlagsfarben hier noch einmal aufführen und die auf Intensität der Tonstärke bezüglichen, welche erst nachher besprochen werden sollen, mit heranziehen. Eine so ins Detail gehende Theorie aufzustellen, ist nicht eben schwer; aber in Rücksicht ihrer Ersprießlichkeit scheint es nicht nothwendig, den Lernenden damit zu behelligen. Das System der Technik kann überhaupt nicht auf die Möglichkeiten aller Einzelbildungen eingehen — es muß genügen, Andeutungen darüber aufzustellen und den praktischen Schwerpunkt in die Elementarformen zu verlegen. — Nur die sich nach den Gelenken absondernden vier Anschlagsarten mögen in ihren Combinationen aufgezählt werden. Es kann sich nämlich der Anschlag mit der Fingerspitze verbinden mit dem Knöchelgelenk, mit dem Handgelenk, mit dem Ellenbogengelenk. — Der mit dem Knöchelgelenk kann sich verbinden mit dem Handgelenk oder mit dem

Ellenbogengelenk. Endlich können sich die beiden zuletzt genannten Gelenke verbinden.

Mehrere dieser Combinationen sind früher besprochen. Es ist hier nur die Verbindung des Fingerspitzenanschlags mit dem Handgelenk nachträglich als eine sehr geläufige und gebräuchliche hervorzuheben. Sie giebt einen Anschlag von großer Elasticität, vielleicht von der größten, wo es auf kurze, glöckchenartig klingende Tongebungen ankommt. Die dadurch entstehende, noch über das Maaß der beim perlenden Anschlage hervortretenden Lockerheit hinausgehende Geschmeidigkeit des Aufschlags erzielt besonders für mittelstarke und leise Tongebung eine Klangfarbe von eben so weichem als elastischem Reize, die sich für mäßig schnelle Passagen und selbst für Singenoten eignet.

Die übrigen Anschlagscombinationen, besonders die von je drei Gelenken, und schließlich die von allen vieren, bieten nichts Charakteristisches von hervortretender Bedeutung dar; es wird ein Gelenk gewöhnlich prävaliren und die Wirkung vorwaltend in Anspruch nehmen.

In Hinsicht der Tonstärke ergeben sich indeß Anschlagsunterschiede, die noch zu erwähnen sind. — Es wurde von einer kernigen, gediegenen Tonfarbe in allen Uebungen ausgegangen. Diese ist die normal festzuhaltende Tonstärke, eher ein wenig ins forte als ins piano hineinreichend. — Diese wollen wir als die mittlere bezeichnen und der Uebung nur zwei daneben als die dringlichsten anempfehlen, nämlich eine ganz starke und eine ganz schwache. Obwohl die Nüancirung eine viel mannigfachere ist, so können erschöpfend für dieselbe erst bei dem Vortrage im ferneren Verlaufe die nöthigen Andeutungen gegeben werden. Die Hand, welche die genannten drei Tonfarben recht gründlich, klar und unterschieblich auszuführen versteht, hat sich die Fähigkeit zu jeder weiteren Verfeinerung erworben. Das Anschwellen und Abnehmen des Tones bedarf zwar

ebenfalls des sorgfältigsten Studiums, doch läßt eine genaue Beherrschung der vorigen Schattirungen es der Hand fast von selbst zufallen.

Die ganz starke Anschlagsfarbe wird sich in allen Fällen als eine treffliche Vorbildung für die mittlere und schwache bewähren, und wenn sie in diesem Sinne geübt wird, der ganzen Technik Elasticität verschaffen. Oft haben ungeläufige — aber nicht steife Finger (dies ist freilich Voraussetzung) durch sie allein glänzende Rapidität errungen.

Die ganz schwache Anschlagsfarbe ist die schwerste Aufgabe der gesammten Mechanik. Gar zu leicht artet der erste Versuch des zarten Spiels ins Undeutliche aus, es stellen sich Lücken und Unklarheiten heraus und kann nicht genug vor einer zu zeitigen Anwendung desselben gewarnt werden. — Daß aber diese Aufgabe zu überwinden ist, daß sie das höchste Ziel der ganzen Technik bleibt, muß schon aus dem hohen Grade ihrer Schwierigkeit, abgesehen von ihrer Unerläßlichkeit für schönen Vortrag, erhellen. Wo der Anschlag die im vierten Kapitel angegebenen allgemeinen Eigenschaften, besonders die der Lockerheit und des weichsten, innigen Anschlusses der Fingerspitze an die Taste nicht in hohem Grade besitzt, hat er die Reife zur Lösung dieser Aufgabe noch nicht erworben, und ist ihm ein vorwiegender Anschluß an die mittelstarke Tongebung zur Pflicht zu machen.

Eine normal geschulte Hand soll sich aber die Aufgabe stellen, alle Studien in den drei genannten Tonfarben zu üben, und selbst eine solche Hand wird der letzten die gespannteste Aufmerksamkeit widmen müssen. — Es giebt ein leise perlendes und ein leise wischendes, aber deutliches Spiel; eins mit höherem und eins mit ganz niedrigem Aufheben der Finger, worüber im Beginn dieses Kapitels einige Andeutungen ertheilt wurden. Der Spieler entscheide, welche

Farbe er wähle, und welche überhaupt für die Verhältnisse der ihm vorliegenden Passage möglich sei.

Die Anwendung der Pedale wäre ebenfalls zu besprechen. Sobald man mit dem Begriffe des Anschlags die Tonbildung und ihre Verschiedenheit verbindet, hat das Pedal eine unabweisbare Stelle in jener Theorie zu erhalten. Gleichwohl wird seine Besprechung hier noch ausgeschlossen und dem späteren Theile aufbewahrt, weil hier die Mechanik den Faden der Disposition angab, und die Behandlung der Pedale von dem rein technischen Standpunkte aus nur Andeutungen gestattet, die zu einfacher und selbstverständlicher Natur sind. Sie beträfen nichts anderes als die Stellung der Füße, die Präcision des Ablösens und eine gewisse Volubilität in dem Herabtreten. — Alles Punkte, die nur in Verbindung mit den Regeln des Vortrages ihre Erledigung finden können und bis dahin zurückgestellt werden müssen.

Das bisher aufgestellte System der Mechanik hat die Grundformen aller der Bewegungen mitgetheilt, welche die für den gesammten Umfang der Klaviermusik nothwendigen Tonelemente erzeugen können, und damit ihre Hauptaufgabe erfüllt. — Die unendliche Vielheit aller aus diesen Formen möglicherweise sich entwickelnden Verbindungen vorzuführen, kann eben so wenig ihre Aufgabe sein, als es der Lehre vom Schönen auferlegt werden konnte, die unendliche Vielheit der einzelnen vorhandenen oder noch zu schaffenden Kunstwerke aufzuzählen.

Die Mannigfaltigkeit des technischen Lebens beruht, wie wir erkannt haben, nicht auf den Unterschieden, in welche ein einziges Prinzip sich auseinander legen kann, sondern auf mehreren Grundideen, deren jede für sich in eine große Vielheit der Erscheinungen übergeht. Es sind dies: das Figurenwesen, die Anschlagsgattungen, die Stärkegrade. — Schon ein ungefährer Ueberschlag über die

Möglichkeiten aller hieraus zusammentretenden Combinationen genügt, um den Quell technischen Lebens unversiegbar zu nennen; und nichts ist so, wie diese Reflexion, geeignet, die letzte Aufgabe der Mechanik in's gebührende Licht zu stellen.

Keine einzelne Form ist in ihrer Sonderheit Ziel der Handbildung, sondern nur die Vereinigung aller. Jede einzelne ist nur Zwischenglied oder Durchgangsepoche zu der letzten Aufgabe, welche in der vollkommen leichten, anschmiegsamen Weichheit der spielenden Glieder und Gelenke, in deren präcisem, innigem Anschluß an die vorgeschriebene Form besteht, und in jeder Gestalt Deutlichkeit und Schönheit aller Tonelemente erzielen muß.

Es bleibt für den Abschluß des Systems noch eine Gattung der technischen Bethätigung zu besprechen, welche die eben genannte letzte Anforderung in der gedrängtesten und strengsten Weise stellt. Dies ist die Polyphonie. Zwar lehnt sie die glänzendere Seite der modernen Erweiterungen im Allgemeinen ab und beschränkt sich vorwiegend auf eine die Klavierräumlichkeit nicht im schnellen Auf- und Niedereilen durchmessende Mechanik. Daß sie aber gerade auf diejenige Handbildung Anspruch macht, welche nach Ueberwindung der Einzelelemente jene erwähnte Präcision der allgemeinen mechanischen Anschmiegsamkeit im höchsten Grade besitzt, erhellt aus Folgendem.

In der Polyphonie, besonders im Fugenspiel, macht sich keine der einfachen mechanischen Formen in solcher Ausbreitung geltend, daß die Technik auf die gymnastische Grundlage im Sinne der ersten Erlernung zurück zu gehen hätte. Das Gleichzeitige der Stimmen und die Verwebung der durchgehenden Figuren in den complicirteren Bau räumlicher Uebereinanderstellung selbstständiger Tonreihen, läßt in den seltensten Fällen das mechanische Interesse in dem Sinne etüdenmäßiger Spielesluft aufkommen. Die Vielseitigkeit der hier

gleichzeitig gestellten Ansprüche zieht das einfach Mechanische stets in einen ganz besonderen Standpunkt hinein. Das Denken tritt, selbst bei rein technischer Betrachtung, in verschärfter Kraft in das Spiel. Auge und Finger bedürfen einer ganz neuen Geübtheit, wie sie selbst im hellsten Glanze einstimmiger Bravour nicht erfordert wird. Durch die Condensirung des Denkens wird das Interesse aber auch tiefer in den musikalischen Geist hineingezogen, und die Figuration hört auf, in der äußerlichen arabeskenartigen Weise zu wirken. — Sie wird nur im Sinne des tieferen Inhaltes verständlich. Die Klavierhand muß also die mechanischen Elemente im Einzelnen überwunden haben und zu jener höheren Einheit durchgedrungen sein, welche vorhin erwähnt wurde. — Sobald die Mechanik das Interesse nicht in *ihren* Geist, sondern in einen höheren verlegt, dem sie dienstbar ist, muß der Standpunkt überwunden sein, in welchem die Spannung der Aufmerksamkeit auf materielle Vorbedingungen hingerichtet war.

Es liegt nun allerdings in der Natur des Stimmgewebes, daß die Figuration sich nicht in der bunten Mannigfaltigkeit breit machen kann, wie in soloartigen Kompositionen, oder in Etüden u. dergl. Die Polyphonie stellt der Figuration die Bedingung kleiner Formen, die sich allein für eine Verwebung in mehrere gleichzeitige Stimmen als passend erweist. Das Brillante ist indeß nicht ausgeschlossen, in Händel'schen und Bach'schen Fugen herrscht oft eine muntere, kecke Figuration, und in den Uebertragungen der Orgelfugen von Liszt wird selbst das Handgelenk zu donnernden Octavengängen herausgefordert. Vorzüglich aber wird der singende Anschlag in allen Formen angewendet. Es ist der ursprüngliche Sinn der Polyphonie, Persönlichkeiten im dialektischen Wechselverkehre zu symbolisiren, und dies ertheilt dem Ausdrucke jeder einzelnen einen mehr vocal-declamatorischen als instrumental-brillanten Charakter. So muß denn jedes Tonatom vom Spieler sinnig überdacht werden, und die

Fingerspitze hat die Kunst des gesanglichen Tones in jedem Augenblicke und in allen Schattirungen anzuwenden.

Ein zweiter Grund dafür, daß das allgemeinste und letzte Resultat der mechanischen Bildung für die Polyphonie vorausgesetzt werden muß, ergiebt sich aus dem Umstande, daß die bisherigen im Detail gelernten Regeln des Fingersatzes aufhören, und auf die allgemeinsten Gesetze zurückgeführt werden müssen.

Die im Vorhergehenden angegebenen Fingersetzungen ergaben sich aus den Grundformen der Mechanik von selbst, und wurden dabei besprochen. —

Wird die Aufgabe gestellt, eine Theorie des Fingersatzes zu entwerfen, so ist es unerläßlich, auf jene Formen zurückzugehen. Es ergab sich als allgemeines Gesetz die natürliche Folge der Finger für entsprechende Tastenfolgen, Unter- und Uebersatz unter oder über die geeigneten Finger, vor allen Dingen die Grundlage des gebundenen Spiels, der leichteste und naturgemäßeste Anschluß der Fingerfolge an die Tastenfolge. Türck sagte, der bequemste Fingersatz ist der beste; Clementi: der einfachste ist der beste, was ungefähr dasselbe ausdrückt. — Dieses Prinzip gestaltet für die einfachere Tonfolge alle Regeln im Detail, sowohl die früher besprochenen, als noch andere, die sich auf Regularität der Fingerfolge bei entsprechender Regularität der Figuren, auf die Zweckmäßigkeit des Festhaltens einer Handlage so lange es irgend geht, auf die Unterschiede des dritten und vierten Fingers bei Accordpassagen u. dergl. beziehen, und hie und da als Ergänzung hinzugefügt werden könnten, obgleich sie sich aus dem Früheren von selbst ergeben.

Für das polyphone Spiel gilt ganz dasselbe Gesetz; nur ist seine Ausführung schwieriger, und da dieselbe das Denken mehr in Anspruch nimmt als bei den einfachen Formen, so findet der Ausdruck eine gewisse Erklärung, daß bei dem Fugenspiel die Regeln des Fingersatzes aufhören. Sachgemäß muß die Notiz so lauten: keine,

einfachen Formen geläufige Fingersetzung kann im Fugenspiel in ähnlicher Regularität sich entfalten, weil der Begriff der Vielstimmigkeit einen continuirlichen Wechsel der Tonverhältnisse mit sich bringt. —

Hauptsächlich kommt es beim polyphonen Spiel auf die geschickte Vertheilung der Mittelstimmen an. Der Fingersatz muß sich zuvörderst der Ueberlegung unterordnen, welche für die Ausführung der verschiedenen Stimmen die Räumlichkeit bestimmt. Für das Ganze müssen sich beide Hände so zusammenstellen, als wären sie ein Einziges, eine organische Einheit von zehn gleichberechtigten Spielhebeln, die besonders für die Ausführung der Mittelstimmen sich zu innigster Gegenseitigkeit und Ergänzung verschmelzen müssen. Auge und Finger müssen in der unmittelbarsten Einheit des Willens leben.

Es ereignen sich natürlich auch Fälle, wo die regulären Fingerfolgen eine Zeit lang in dem bequemeren Geleise einhergehen, nur müssen sie jeden Augenblick gewärtig sein, den Bedürfnissen der Polyphonie die Gewohnheit der Regel aufzuopfern. Dennoch bleibt das strengste Legato auch hier für allen Fingersatz das bestimmende Prinzip, nur muß es sich häufiger der ungewöhnlichen Mittel, der Seitenrückung, des stummen Abwechselns auf einer Taste, des Heruntergleitens von einer Obertaste nach einer Untertaste bedienen.

Auch hinsichtlich der Kraftvertheilung stellt sich das polyphone Spiel anders, als die übrigen Spielweisen. Jede Tonreihe soll so vorgetragen werden, als ob sie eine besondere Hand zur Ausführung hätte. Diese Regel erfordert eine Kraftbethätigung des Fingerspiels in reinster Form, wie sie bisher nirgends zur Anwendung kam. Das früher besprochene Doppelgriffspiel ist nur eine verstärkte Monophonie, die zwar größere Anstrengung beansprucht, aber durch den Zug der Regularität in die Bequemlichkeit eines bestimmten Geleises übergeleitet wird. Ein solches fehlt im polyphonen Spiel,

und überdem entfaltet ſich hier die Vielſtimmigkeit in einer volleren und ausgedehnteren Weiſe, als jemals im Terzen- oder Sextenſpiel. Der Anſchlag des Knöchelgelenkes und die ſingende Druckweiſe der Fingerſpitze werden in einer Continuirlichkeit angeſtrengt, wie ſonſt nirgends, ſo daß die altherkömmliche Anſchauung, im Fugenſpiel zeige ſich das Non plus ultra der Fingertechnik, ein gewiſſes Recht hat.

Ueberſehen ſoll dabei freilich nicht werden, daß in der Rapidität der Monophonie in anderer Weiſe eine Kraft der Finger herausgefordert wird, die der beſprochenen ebenbürtig iſt. Jedes iſt in ſeiner Weiſe bedeutſam, und nur im Verein aller Formen beruht die Vollendung.

Elftes Kapitel.

Das Schöne der Mechanik.

Klang iſt das Endziel aller Mechanik des Klavierſpiels. Ihre Vollendung liegt in einer jederzeit zweckentſprechenden Tonbildung. An ſich betrachtet iſt ſie jedoch eine Reihe von Bewegungen der Finger, der Hand und ſchließlich auch des Armes, die für das Auge ſo gut exiſtiren, wie der Klang für das Ohr. Das Ideal verlangt in allen Theilen Vollkommenheit; warum ſoll es nicht auch von dieſen Bewegungen, ſo weit thunlich, theils abgerundete Schönheit, theils ausdrucksvolle Symbolik fordern? Verſuchen wir, die Grenzen eines ſolchen Anſpruchs näher zu markiren, und dies wird uns am beſten gelingen durch einen Vergleich der Klaviermechanik mit dem Tanz, als derjenigen Kunſt, welche ausſchließlich in der Bewegung ihr Weſen hat.

In jeder Kunſt iſt ſowohl Inhalt als Form beſtimmt durch die Natur ihres ſinnlichen Ausdrucksmittels. Dieſes letztere iſt für

den Tanz die Bewegung des ganzen Körpers. Geſten und Mienenſpiel ſollen dazu dienen, theils factiſche Vorgänge, theils ſeeliſche Zuſtände darzuſtellen; und ſie können es auch bis zu gewiſſem Grade. Doch behält ihre Symbolik etwas zu äußerliches, um der Seele bis in ihre feinſten Regungen folgen zu können. In dem Maaße nun, als die Tanzkunſt damit an inhaltlicher Beſtimmtheit verliert, wird ſie die Rückſicht auf Schönheit der Form, Anmuth der Bewegung in den Vordergrund ſtellen und ſomit mehr für das Auge als für das Gemüth exiſtiren.

Die Thätigkeit, zu der ſie die Glieder des Körpers herausfordert, entfernt dieſelben ungleich weniger von ihrer natürlichen Beſtimmung, verlangt eine weit geringere Bereicherung ihrer angebornen Fähigkeiten, als die Mechanik des Klavierſpiels. Der letzteren bereitet die Ueberwindung des Naturſtoffs, die Durchführung einer einheitlichen Idee in einem außerordentlich complicirten Syſtem von Bewegungen unendliche Schwierigkeiten. Je mannigfaltiger aber ein Gebiet iſt, um ſo höher iſt auch die ſchönheitliche Vollkommenheit, welche darin den Gedanken der Einheit darſtellt.

Doch die Mechanik des Klavierſpiels iſt unfrei. Sie iſt vor allem an ein beſtimmtes Feld, die Räumlichkeit der Taſtatur gebunden, welche unter Umſtänden jede Möglichkeit abſchneidet, den Bewegungen eine beſondere Anmuth zu verleihen. Häufig genug werden dergleichen Anſprüche durch Rückſicht auf Deutlichkeit und Klangfarbe im Keim erſtickt. Die Forderung der Schönheit muß ſich der der techniſchen Zweckmäßigkeit fügen. —

Andrerſeits gehen beide Forderungen auch wieder parallel. Die künſtleriſche Hand vereinigt in ſich vollendete Leichtigkeit mit höchſter Kraft. Jedes Gelenk iſt dem Willen ſo unterworfen, daß es je nach der augenblicklichen Nothwendigkeit theils abſolute Feſtigkeit, theils abſolute Nachgiebigkeit zeigt. Nicht minder fällt die äußere Ruhe in's Gewicht, die jede techniſch reife Leiſtung charakteriſirt.

Alle Mechanik fußt auf Oeconomie der Bewegung. Jede Hast, jedes unwillkürliche Zucken eines Gliedes bleibt ausgeschlossen; sonst ist die Sicherheit des Spiels gefährdet. Diese unbedingte Herrschaft des Willens bildet allerdings ein wesentliches Schönheitsmoment. Denn dieselbe technische Zweckmäßigkeit, welche die Anmuth in ihrer freien Entfaltung hemmte, wird andrerseits auch wieder alle häßlichen Bewegungen ausschließen.

Keinesfalls vermag die Klaviermechanik, vom Standpunkt der Schönheit mit Ausschluß des Gedankens der Zweckmäßigkeit betrachtet, das Auge auf die Dauer zu befriedigen. Ihr Gebiet ist trotz aller Mannigfaltigkeit dennoch zu gleichartig, und ihre Einzelmomente gehen zu kurz vorüber, um für sich allein einen tieferen Eindruck zu erzielen. Doch ist auch die Rücksicht auf diese Aeußerlichkeit soweit nicht zu verachten, als keine wichtigeren Ansprüche geopfert werden.

Gehen wir nun von der Frage nach formeller Schönheit zu einer Erörterung über die Möglichkeit über, einem seelischen Inhalt durch die Bewegungen Ausdruck zu verleihen. Das Mittel dazu ist Symbolik. Die Gesten, als Material des Tanzes, sind Symbole, so gut wie der Ton, als Material der Musik, ein Symbol ist. Doch hat dieser letztere schon in seiner Fähigkeit des Zu- und Abnehmens eine so sinnfällige Verwandtschaft zu dem Drängen und Wogen des Gefühls, der künstlichen Mittel der Melodie, Rhythmik, Harmonie, Polyphonie, nicht zu gedenken, daß die Symbolik eines Seelenprocesses in der Musik oft einer Copie ähnelt, ja sogar an Feinheit der inneren Ausarbeitung dasjenige übersteigt, was das gewöhnliche Leben in der Empfindung wachruft. Dem entgegen ist die Mimik durch die Aeußerlichkeit ihrer Mittel beschränkt. Ihr Nüancenreichthum erreicht den der Musik nicht. Während diese dem Strom des Gefühlslebens bis in seine tiefsten Tiefen folgt, giebt jene nichts als die Veränderungen an seiner Oberfläche. Sie symbolisirt nicht den ganzen Verlauf eines Seelenzustandes, sondern nur

seine hervorragendsten Momente. Der Tanz ist also inhaltlich im Verhältniß zur Musik, und somit auch zum Klavierspiel, beschränkt.

Wie steht es nun mit einer möglichen Symbolik in den technischen Bewegungen des letzteren, soweit sie nur für das Auge da sind? Was hier wirken kann, sind ebenfalls Gesten. Doch ihre Mannigfaltigkeit ist gering, ihre Deutlichkeit denen der Mimik nicht ebenbürtig. Andrerseits ist eine Symbolik in den Fingerbewegungen unleugbar vorhanden. Lebensfrische, Mattigkeit, Ruhe, Unruhe, Weichheit, Härte erhalten ihren Ausdruck mit einer gewissen Klarheit. Aber das Darstellungsmittel bleibt primitiv. Zudem collidirt die Symbolik der Gesten nicht selten mit der des Klanges. Man nehme z. B. den Choral aus Mendelssohn's Cellosonate in D. Der Geist desselben ist würdig und großartig; doch die Mechanik der linken Hand, an sich betrachtet, hat viel eher das Gepräge einer gewissen Hast, als andächtiger Weihe.

So gering nun aber auch die Tragfähigkeit symbolisirender Bewegungen unserer Mechanik ist, so sehr sie noch dazu von dem obersten Gesetz klanglicher Zweckmäßigkeit gefesselt sind, so wenig wünschen wir die besondere Rücksicht auf sie verbannt zu sehen. Einen unschätzbaren Vortheil haben unsre Gesten vor denen der Mimik voraus, nämlich den, daß sie im Ton ihren Commentar finden. Die Symbolik des sichtbaren Anschlags ist von der des Klanges unzertrennlich. Je weicher eine Cantilene klingen soll, um so schmiegsamer werden sich auch die Bewegungen der Hand, des Armes gestalten. Je schroffer, je unruhiger eine Passage beabsichtigt ist, desto heftiger, hastiger wird auch der ganze Spielapparat aussehen. Abstrahiren wir auch ganz von der Wirkung auf das Auge, so müssen wir schon deshalb den technischen Bewegungen ihre Symbolik gönnen, weil grade sie dazu beiträgt, dem Spieler das intensivste Aufgehen in den Geist einer Stelle nahe zu legen.

Nur ist unter allen Umständen festzuhalten, daß Schönheit

und Symbolik in der Mechanik immer erst in letzter Linie in Betracht kommen. Grundprinzip ist klangliche Zweckmäßigkeit. Die Forderung des Auges tritt immer gegen die des Ohres zurück. Zudem ist nicht zu vergessen, daß die geringe Möglichkeit der Abwechselung in den Gesten immer die Gefahr einer gewissen Manierirtheit erzeugt, da das Gewohnheitsmäßige ihnen leicht ihre Bedeutung nimmt.

Zweiter Abschnitt.

Der Vortrag.

Zwölftes Kapitel.

Ueber den Antheil der Mechanik am Vortrage.

Der zweite Theil des hier vorliegenden Lehrstoffes behandelt das Klavierspiel von Seiten seiner geistigen Erfassung. Der erste gab die sinnlichen Vorbedingungen; vom ganzen Stoffe die Elemente.

Es wird hierbei — wie bereits im vierten Kapitel geschehen — noch einmal auf die nicht genügende Präcision des Sprachgebrauchs aufmerksam gemacht. Der begriffsmäßig denkende Verstand befindet sich stets in Verlegenheit, wenn er für Unterschiede, die sich nur um der Darstellung willen ergeben, nach Worten sucht. In Wahrheit ist das hier in zwei Abschnitte und mit verschiedener Ueberschrift Getrennte ein Einiges, Ganzes. Das Schöne ist nicht minder im Allgemeinen, als das Klavierspiel in seiner bescheidenen Sondersphäre ein organisch Zusammengehöriges, das alle Eigenschaften, die ihm zukommen, zugleich besitzt. Der wissenschaftliche Verstand begeht etwas der Wahrheit schlechthin Widersprechendes, wenn er das, was zugleich in- und miteinander besteht, nacheinander darstellt. Nur um der Genauigkeit des Erlernens willen ist die Trennung nothwendig. Die menschliche Fassungskraft ist einmal auf ein Nacheinander construirt.

Nach dieser Vorausschickung wird die Ueberschrift dieses Abschnittes ebenso berechtigt als unberechtigt erscheinen; das Erstere, weil die Mechanik die Aufgabe des Klavierspiels allein nicht löst, und geistige Elemente noch hinzutreten müssen; das zweite, weil die Mechanik überall ein Hauptwort mitzureden hat. — Das Verhältniß zwischen Mechanik und Vortrag ist im Allgemeinen Folgendes.

Einmal ist die Mechanik das Material, in welchem der Spieler formt — ohne vollendetes Material giebt es kein vollendetes Kunstwerk. Zweitens ist sie selbst schon Kunstwerk, und steht in dem Bereiche der Klavierspielkunst viel höher, als etwa der Marmor in dem der Sculptur. Sie ist ein mit vieler Mühe und mit besonderer Einsicht präparirtes Material, zu dessen Ueberwindung nicht fremde Vermittelung herangezogen wird, sondern die ununterbrochene eigene künstlerische Lebenskraft, so daß sie ein integrirender Bestandtheil der physischen und seelischen Kräfte des Ausübenden werden muß. Sie ist ein glänzender Schatz, dessen mühsam gewonnene Glätte mit steter Sorgfalt vor dem leisesten Hauche eines rostigen Anfluges bewahrt werden muß. Dieses mechanische Material steht überdem in der Schwebe zwischen concreter Sinnlichkeit und Geistigkeit. Seine Theile liegen nicht räumlich neben einander, so daß die Phantasie darin wählen und davon herausnehmen kann; sie liegen in der Fähigkeit der künstlerischen Hand. Ihr Nerven- und Muskelgefühl muß so genau mit dem geistigen Bewußtsein verwachsen sein, daß sie jede auf eine bestimmte Lebensäußerung hingerichtete Thätigkeit genau nach dem Inhalte des Willens vollzieht. Die Formen liegen also nicht concret neben einander, sondern ideell in der geistigen Sphäre des Gedächtnisses und der physischen Geschicklichkeit.

Ferner unterscheidet sich die Mechanik von jedem anderen Materiale dadurch, daß sie in steter Lebendigkeit alle Lebenserscheinungen des Klavierspiels von Anfang an bis in die höchsten Regionen anschmiegend begleitet. Jedes andere Kunstmaterial, einmal beschafft,

überhebt den Künstler ähnlicher Sorge und gestattet ihm, sich ganz der Idee hinzugeben. Die Klaviermechanik drängt sich auf allen Standpunkten mit in die ersten Fragen ein. Unerbittlich schneidet sie jeder höheren Entwickelung den Eintritt ab, wofern sie nicht ihr volles Recht erfahren hat. Der Künstler kann auf ihr nie so sicher fußen, wie etwa der Maler auf Leinewand und Farbe, der Architekt auf Baumaterial, sondern muß in den geistigsten Höhepunkten einen Theil der vollen Kraft der Rücksicht auf dieses Material widmen. Man stößt heutzutage in vielen Kreisen auf eine Unterschätzung der Technik als Sonderkunst. Allerdings ist die Zahl der Pianisten, welche vom rein mechanischen Standpunkt aus alle vorkommenden Schwierigkeiten beherrschen, in dem letzten Decennium so rapide gestiegen, daß jede Erscheinung, welche kein weiteres Verdienst als Brillanz des Spiels aufzuweisen hat, von vorn herein für die Oeffentlichkeit verloren ist. Daraus folgt jedoch in keiner Weise, daß die Technik nicht nach wie vor die conditio sine qua non für jede Kunstleistung bildete; denn das Ideal soll und darf nach keiner Seite hin Mängel zeigen. Die einzige Frage, die überhaupt einer Beantwortung werth ist, bleibt höchstens die, ob in jetziger Zeit, wo der Virtuosität an sich keine Lorbeern mehr wachsen, noch das Studium jener großen Menge von Kompositionen lohnt, welche für eben diese Virtuosität allein geboren sind. Und diese Frage muß bejaht werden; denn erstens sieht der Spieler mit größerer Freiheit auf die Technik derjenigen Werke herab, welche rein die edelste Richtung vertreten, wenn er die hier in erhöhtem Maaße vorkommenden Schwierigkeiten überwunden hat; und zweitens soll der Schönheitssinn, trotz aller Hinneigung zum Erhabensten, auch niedere Elemente mit Liebe auffassen.

Die technischen Schwierigkeiten sind dreifacher Natur. Es handelt sich nämlich zuerst um die Erlernung der bloßen Gelenkbewegungen bis zur größtmöglichen Präcision und Schnelligkeit, so-

dann um die Verwerthung derselben bei den in der praktischen Literatur vorkommenden Passagen. Es sind dies zwei Seiten des Studienmaterials, welche sich etwa auf den früher berührten theoretisirenden Unterschied von Mechanik und Technik im prägnanten Sinne reduciren ließen. Zugegeben, daß die Praxis diese beiden Elemente stets vereinigt bringt, mag es doch immerhin gestattet sein, die Antithese wenigstens der Genauigkeit halber aufrecht zu erhalten, um so mehr als der Bildungsgang jedes Pianisten den Beleg giebt, wie sehr das Verhältniß variirt, in dem bald das eine, bald das andre bevorzugt wird.

Dem gegenüber kann eine dritte Seite von technischen Schwierigkeiten nicht genug urgirt werden, welche sich einerseits über beide vorgenannten Gattungen erstreckt, andrerseits grabewegs auf den Punkt hinzielt, wo sich Geist und Mechanik berühren, ich meine die Qualität und Quantität des Anschlags. Die durchgebildetste Technik, welche in den schwierigsten Passagen alle Stärkegrade, sämmtliche Schattirungen des Tones umfaßt, ist zwar noch keineswegs das, was allein einen geist- und gemüthvollen Vortrag garantirt; doch ist sie ihrem Ziele, für den Fall daß der Spieler überhaupt ein musikalischer Mensch ist, beträchtlich näher, als die klarste Erkenntniß von einer idealen Gestaltung des Vortrags, der ein mangelhaftes Fingergefühl den Ausdruck versagt. Mit der bloßen Empfindung ist grade beim Klavierspiel wenig genug gethan, denn das Pianoforte hat nicht einmal den Vorzug eines continuirlichen Tones, welcher dem unmittelbaren seelischen Bedürfniß noch am ersten entspricht; und die möglichst genaue Copie einer Vortragsweise, welche für die Geige paßt, ergiebt noch lange keine schöne Klaviergestaltung. Wenn nun aber wirklich sämmtliche geistigen Vorbedingungen zu einem durchaus künstlerischen Vortrag vorausgesetzt sind, so verlangt immer noch die bloße Verfeinerung des Tones bis zum ppp in vollster Klarheit, zum ff in reinster Klangschönheit, namentlich im Gesangston

ein Studium, dessen Ende kaum abzusehen ist. Das Studium der technischen Bravour hat seine Grenzen. Die Passagenbildung gruppirt sich unter die im vorigen Abschnitt besprochenen Hauptformen dergestalt, daß man mit Absolvirung derselben einen Pianisten technisch reif nennen kann. Demgegenüber ist die Zahl der Anschlagsfeinheiten so unbegrenzt, wie die Fähigkeit einer musikalischen Charakteristik überhaupt.

Zu den mühsamsten Errungenschaften der Technik gehört z. B. ein feines piano; und selbst damit liegt erst die Möglichkeit einer weiteren Verfeinerung des Tones vor, und jedes neue decrescendo, jedes Heraustretenlassen einzelner Töne will neu studirt sein. Jedes Musikstück von Bedeutung hat seine bestimmte Physiognomie und will individuell erfaßt sein; damit ist die Nothwendigkeit eines auf eben diese Individualität gerichteten technischen Studiums geboten, welches sich bei einem durchgebildeten Spieler viel, viel mehr auf Nüancen, als auf Passagentechnik erstrecken wird. Mit einer nur geistigen Durcharbeitung ist es nicht abgemacht. Die klare Erkenntniß irgend einer Nüance sichert noch nicht ihre Ausführung. Eine Versäumniß im Studium des Anschlags jeder Spezialstelle läßt noch immer die Möglichkeit offen, daß ein einziger unbeabsichtigter Druck dem ganzen Vortrag einer Cantilene ein andres Gepräge giebt. Ein berühmter Gesanglehrer antwortet auf die Frage nach dem Geheimniß des Vortrags, die Stimmbildung umfasse neunundneunzig Hundertstheile desselben. Die Bildung des Anschlags spielt beim Klavierspiel dieselbe Rolle, und nichts ist darum trivialer, als durchaus einen kalten Vortrag auf geistige Leere reduciren zu wollen. Von der Empfindung ist noch ein gewaltiger Schritt zu ihrem technischen Ausdruck.

Nach diesen Erörterungen, welche die Wichtigkeit der Mechanik für den Vortrag hervorzuheben den Zweck hatten, wenden wir uns nun näher zur wirklichen Aufgabe.

Die ganze Mechanik drängte in ihren einfachen Formen, sowie in den zusammengesetzten, in Sinn und Umriß ihrer Bewegungen, in ihrem innersten Begriffe zur **Klangerzeugung**. Der nächste Schritt des Lehrsystems geht dahin, die Unterschiede in diesem nun in den Vordergrund tretenden Materiale nacheinander zu untersuchen. So sehr das Letztere bei der Mechanik Voraussetzung blieb, so mußte es doch zurückgestellt bleiben. Jetzt kehrt sich das Verhältniß um, die Mechanik ist Voraussetzung und die Lehre vertieft sich in die Bedeutungen des Tones. Der gegenwärtige Standpunkt hat vor dem des ersten Theiles den Vortheil voraus, daß die von ihm ausgehende Voraussetzung gerechtfertigt erscheint, während sie dort als eine einstweilen ungetilgte, nachträglich zu lösende Schuld angenommen werden mußte. Schweift im ersten Theile der Blick über sein nächstes Object hinüber in ein noch unbekanntes und durch seine einstweilige Dunkelheit das Ganze in Spannung belassendes Gebiet, so wendet er sich jetzt mehr von der Höhe herab und schaut auf die in Rede stehende Voraussetzung mit dem Uebergewichte eines errungenen höheren Standpunktes.

Das musikalisch Schöne hat zu seinem Inhalte die Formidee, ausgedrückt im Klangmateriale, und außerdem eine gewisse Summe von Elementen, die symbolisch übergreift in poetisch mit dem Leben zusammenhängende Erscheinungen. Das Klavierspiel wird demnach die Aufgabe haben, in seiner Sphäre die nach beiden Seiten hin sich ergebenden Momente möglichst klar zu veranschaulichen, und zu diesem Zwecke müssen die letzteren der Reihe nach betrachtet werden.

Bevor aber die Lehre unmittelbar auf diese Aufgabe übergeht, hat sie noch eines Zwischengliedes zu gedenken, das sich zwischen die letztere und den technischen Theil einschiebt, und trotz dieser Stellung eine Wichtigkeit beansprucht, die nicht geringer ist als die der mechanischen Vorbedingungen, und sich als integrirender unerläßlicher Bestand durch die ganze Idee des Klavierspiels hindurchzieht.

Bevor nämlich das Material genauer untersucht werden kann, muß es überhaupt auch wirklich gewonnen sein; der hier gemeinte Gedanke bezieht sich mithin auf *Klarheit* und *Gewissenhaftigkeit* des Spiels. Die ganze Mechanik muß in allen ihren Theilen die höchste Zweckmäßigkeit, die innigste Zusammengehörigkeit von Ursache und Wirkung verrathen, keine Bewegung darf in ihrer charakteristischen Symbolik einflußlos auf den Ton bleiben, und die Deutlichkeit muß alle Elemente, bis in die schwindelndste Rapidität hinein kennzeichnen. Der Spieler muß nach der physischen Bildung auch psychologisch entwickelt werden. Er muß sein Gewissen zu einer strengen Richterin heranbilden, daß es bei Allem, was er giebt, sich keiner und nicht der kleinsten Versäumniß schuldig fühlt. Ausführung und Wille stehen hier in dem schwierigen Verhältnisse, das die Kunst im Gegensatze zu der Prosa des Lebens auszeichnet. Was der Gedanke will, das muß ausgeführt werden; das Ohr muß über jeden Ton gewissermassen seine Quittung ausstellen. Weder darf der Finger mehr geben als der Inhalt des Willens fordert, noch hinter dieser Anforderung zurückbleiben. Die Idee der Mechanik muß bis ins feinste Detail mit dem Klange Eins sein. — Hiermit sollen gymnastische Uebungen auf stummen Klaviaturen nicht untersagt sein; sie sind zur Auslösung schwerfälliger Gelenke, schon aus Rücksicht für die Empfindsamkeit des Gehörs, ein oft nicht zu umgehendes Mittel. Nur muß das dadurch gewonnene Resultat wieder im Zusammenhange mit dem lebendigen Klange geprüft, berichtigt und belebt werden.

Die erste Regel heißt also: *es darf beim Spielen nie ein Ton fehlen*. Alles muß rein und deutlich zum Gehöre kommen, was auf den Noten steht. So lange nun diese Deutlichkeit sich selbst zunächst im Auge hat, ist es klar, daß sie von sonstiger Belebung und Schattirung einstweilen absieht und allen Atomen gleiche Berechtigung zuertheilt. Dies ist ein zweiter gleich wichtiger

Punkt, der unter der Vorschrift der Egalität gewöhnlich verstanden wird.

Gleiche Stärke und Sicherheit müssen aber nicht nur objectiv allen Tönen innewohnen, sondern auch subjectiv muß das Sicherheitsgefühl sich auf alle Elemente erstrecken. Es wurde früher erwähnt, daß das letztere durch die Regel häufiger Wiederholungen, von denen zuletzt jede gleich vollendet sein muß, am besten gebildet wird. Dazu muß hinsichtlich des Kraftmaaßes eine etwas starke Tongebung festgehalten werden, die sich auf alle Theile gleichmäßig erstrecken soll.

Mit diesen Regeln hängt die strenge Forderung einer genauen Kenntniß aller Notenschriftzeichen zusammen. Die letzteren umfassen einen nicht unerheblichen Theil der Klavierwissenschaft, und werden gemeiniglich unrichtiger Weise nur nebenher gelehrt. Es ist zur näheren Kenntnißnahme auf das erste Kapitel im zweiten Bande von Köhlers systematischer Lehrmethode für Klavierspiel und Musik hinzuweisen.

Wo der Schüler ein Zeichen nicht versteht, muß er sogleich Auskunft verlangen. Ein gewissenhafter Vergleich des Sichtbaren und Hörbaren gehört zu den strengsten Forderungen, und kann die Fahrlässigkeit der Lernenden nicht nachhaltig genug unterdrückt werden. Die Kenntniß der letzteren erstreckt sich häufig nicht einmal auf Noten und Pausen in ihrem ganzen Umfange, und welche große Summe von Zeichen besteht außer diesen. Besonders unentbehrlich für die Darstellung älterer Musik ist die Bekanntschaft mit den sogenannten Manieren, und ist zu diesem Zwecke auf den im dritten Kapitel dieses Werkes gegebenen Auszug aus Türk's Schule zu verweisen. Die letztere ist die ausführlichste Quelle für die älteren Verzierungen, und muß neben Köhlers Werke, das in diesem Punkte nicht ausreicht, zu Rathe gezogen werden. Ihr ästhetischer Werth ist nicht eben hoch zu veranschlagen, doch ertheilt ihnen das histo-

rische Interesse Bedeutung. Er läßt sich ihre zuweilen übermäßig häufige Anwendung, die etwas Monotones, kleinlich Geziertes hat, oft gar nicht in Einklang bringen mit dem hohen Geiste der Alten, und kann einerseits nur aus der Unfähigkeit der alten Instrumente im Markiren mancher Hauptnoten erklärt werden, andererseits aber als eine Geschmacklosigkeit nicht in Abrede gestellt werden. In neuerer Zeit werden die meisten Verzierungen in Noten ausgeschrieben, nur der Doppelschlag, Schneller und Triller behalten ihre Zeichen.

Dreizehntes Kapitel.

Vom Rhythmus im Allgemeinen und der Kunst des Takthaltens.

Das Bild, welches aus einer deutlichen und gewissenhaften Ausführung der auf dem Notenblatte vorhandenen Zeichen entsteht, ist noch ungeformtes Material. Die Mechanik allein vermag keineswegs die Formen in einem einigermaßen ihrem Verstande entsprechenden Umrisse wiederzugeben, wenn sie nicht von einer wesentlichen geistigen Eigenschaft geleitet wird. Dieses wesentlich Hinzukommende, worauf im ersten Abschnitte nur andeutungsweise eingegangen werden konnte, ist der Rhythmus. Die bloße Deutlichkeit der Klanggebung stellt zwar ein in seinem inneren Kerne gediegenes Material hin, aber dasselbe entbehrt aller Form, und vermag in diesem Zustande noch kein Kunstwerk zu veranschaulichen. Was von Anfang an Voraussetzung bleiben mußte, mag jetzt in eingehenderer Besprechung nachgeholt werden.

Rhythmische Schönheit beruht auf der Idee der Ordnung, des Gesetzes, der Einheit in der Vielheit. Zwei Künste sind es, die vorzugsweise den Rhythmus zu ihrem innersten Lebenskern haben,

die Architektur und die Musik; erstere entfaltet ihn in gleichzeitig sich darbietenden Proportionen, letztere in der Aufeinanderfolge der Töne. Fest einchrystallisirt und starr ausgeprägt ist der tektonische Rhythmus einer seelischen Bedeutung kaum fähig, während der musikalische zu einer Symbolik des Gefühlslebens um so geeigneter ist, als dieses selbst grade im Flusse der Zeit existirt. Zudem vermag die Baukunst den Rhythmus bei weitem nicht in solcher Feinheit zu gliedern, wie die Musik. Die äußere Größe läßt das Kunstwerk nur aus der Ferne genießen, denn eine Betrachtung aus der Nähe gestattet keinen Totaleindruck; daraus folgt, daß eine Subtilität der Maaßverhältnisse, welche sich der Feinheit musikalischer Proportionen zu nähern strebte, ihre Wirkung verfehlen würde. Das musikalische Gefühl dagegen erlaubt eine Theilung der Zeitlängen bis an die Grenze sinnlicher Wahrnehmbarkeit. Eine nähere Auseinandersetzung hierüber enthält des Verfassers Schrift über „das musikalisch Schöne" Kap. 3.

Das Klavier ist das Instrument, welches unter allen den musikalischen Rhythmus am reichhaltigsten darstellt. Selbst die Orgel, so machtvoll und orchestral ihre gewaltigen Organe im Schwunge der wunderbarsten Polyphonie die Rhythmik ausprägen, muß hierin dem Klaviere nachstehen, da ihr ernster Charakter die Feingliedrigkeit und Rapidität der Brillanz nicht zuläßt. Das Klavier umfaßt die Rhythmik der Orgelliteratur mit in seinem Gebiete, weist aber außerdem die Volubilität in eigener charakteristischer Vollendung auf. Auch vom Orchester ist es unterschieden durch den Umfang und die Ausdauer des kleingegliederten rhythmischen Passagenelementes. Jenes vermag das Element der volubilen Schnelligkeit, wegen der vielen Stimmen gebührenden Rücksicht, nicht in dem Umfange aufzunehmen wie das Pianoforte. In Coloratur, Glanz und Figurenpracht steht das letztere einzig da, und giebt dem Rhythmus in

allen Formen, besonders aber in den weit ausgeworfenen Strecken einfacherer Tonfolgen, die höchste Ausbildung.

Der Klavierspieler soll der Aufgabe, diese Arten der rhythmischen Entfaltung in allen Verhältnissen auf das Bestimmteste darzustellen, gewachsen sein; kann auch kein Tonkünstler des taktischen Elementes in ganzer Vollkommenheit entbehren, so ist der Pianist doch berufen, vor Allen der feinste Rhythmiker zu sein. Schon die Aufgabe, etwas Ganzes zu geben, oder dasselbe in den vielseitigsten Verhältnissen zu Gesang und anderen Instrumenten in der Bedeutung des Leitenden, Stamm und Disposition Angebenden zu behaupten, deuten darauf hin. Die Bildung des Klavierschülers stellt von Anfang an den Rhythmus unabweislich unter die ersten Anforderungen, wie dies schon im Zusammenspiel beider Hände begründet ist. Diese rhythmische Grundlage ist Bedingung jeder weiteren Entwickelung, und zieht sich durch den ganzen Lebenslauf des Spielers. Die sogenannte Ausdrucksfreiheit ist nur da wahrhaft wirksam, wo die feste Taktgrundlage durchschimmert; überdem wird von jener, selbst unter den Händen größter Meister, nur ein mäßiger Gebrauch gemacht, und ist dieselbe beim Schüler völlig zu unterdrücken, so lange das reguläre Taktgefühl unsicher ist.

Die Kunst, den Rhythmus eines musikalischen Werkes richtig darzustellen, faßt sich im populären Sprachgebrauche in der Aufgabe zusammen: *Der Spieler soll Takt halten.* Zwar ist Rhythmus im Großen und Ganzen mehr als das bloße Takthalten — die Kunst der Accentuation gehört wesentlich zu seinem Begriffe und im weitesten Sinne drückt er sich in der Disposition des Ganzen, in der Proportionalität der Gliederungen aus. Das Letztere bezieht sich für den Spieler auf sein *theoretisches Erkennen*, Taktiren und Accentuiren aber gehören der *praktischen* Ausführung.

Die beiden letzteren Seiten, besonders das richtige Taktiren, ist

die allerelementarste Grundlage, das Accentuiren reicht schon in eine tiefere Geistigkeit des Rhythmus hinein. Mit der Kenntniß beider wird der höchste Ausdruck desselben, der sich auf das Ganze des Werkes bezieht, praktisch von selbst gewonnen.

Wie das körperliche Volumen raumausfüllend, so ist der Ton zeitausfüllend. Er unterscheidet sich von der Dimension sichtbarer Körper dadurch, daß er in einer Richtung, nämlich in der Längenausdehnung in die Sinne fällt, während jene in drei Dimensionen, in Länge, Höhe, Tiefe vom Auge erfaßt werden.

Die erste rhythmische That ist die Theilung einer beliebig auszudehnenden Zeit- oder Tonlänge in gleiche Abschnitte. Die darauf bezügliche Uebung gestaltet sich am zweckmäßigsten so, daß der Schüler den Anfang jeder Zeitlänge durch Taktiren mit der Hand bezeichnet, die Darstellung des Tons dagegen durch Singen übernimmt. Sodann gehe man weiter zu einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher Tonlängen nach ebenso regelmäßigen Unterbrechungen, und bringe dem Schüler hierdurch den Begriff der Pause zum Bewußtsein.

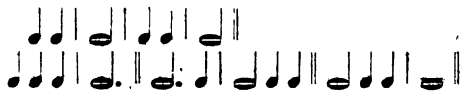
Die Bildung gleicher Zeit- oder Tonlängen ist die erste zu erwerbende Kenntniß. Die spätere Taktschwierigkeit und Unsicherheit im Zählen beruhen oft lediglich auf dem ungenügenden Verständniß dieses Elementes. Es kann nicht genug darauf gedrungen werden, dem Schüler die in Rede stehende Fähigkeit in allen möglichen Formen tief einzuprägen. Er kann z. B. bloß durch Klopfen die Eintritte von sonst lautlosen Zeitlängen bezeichnen, oder eine Zahlenreihe in gemessener Entfernung ihrer Glieder hersagen. Der Lehrer mag ihm sodann die Aufgabe stellen, nur die erste und letzte Zahl laut auszusprechen, die rhythmische Thätigkeit mag die übrigen in lautlosem Denken vertheilen. Der Lehrer corrigirt den Ausspruch der letzten Zahl durch ein „Richtig“ oder „Zufrüh“ oder „Zuspät“. Solche Lehrstunde kann mehrere Mitglieder vereinigen; die gegenseitige

Spannung wird die Aufmerksamkeit auf rhythmische Präcision erhöhen. Die rhythmische Gleichmessung kann aber noch in anderen Formen geübt werden, z. B. im Marschiren, Exerciren und gymnastischen Bewegungen aller Art.

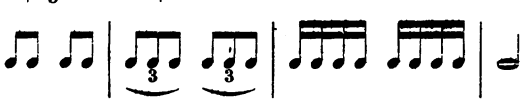
Der Uebergang zum Piano wäre durch wiederholten Anschlag desselben Tones zu vermitteln und würde längere Zeit hindurch in dieser Beschränkung durchzuführen sein, damit die Gehörschärfe auf ein Element concentrirt bliebe, und nicht durch Hinzutritt verschiedener sich theilte.

Ist die Bildung gleicher Längen gesichert, so geht die zweite Aufgabe dahin, ungleiche Verhältnisse zu treffen. Die einfachsten bestehen in der Proportionalität von 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4; der Weg, welcher zur sicheren Bildung derselben führt, spaltet sich abermals in zwei Richtungen, von denen jede besonders als Aufgabe erfaßt werden kann, die sich aber später zu einer einzigen verbinden und ergänzen müssen. Die genannten Verhältnisse sind nämlich entweder durch Multiplication oder Division der ursprünglichen Zeitlänge zu erreichen.

Der Lehrer befasse sich zuvörderst mit dem ersten Falle. Der Schüler soll durch bloßes Klopfen, oder durch Anschlag auf der Taste Zeitlängen markiren, die das Doppelte, Dreifache, Vierfache der ursprünglich festgesetzten Länge ausdrücken. Ist er im Stande, dies zu leisten, so werde er mit den Notengattungen bekannt gemacht, die dies Verhältniß am einfachsten ausdrücken. Setzt man die Viertelnote als Einheit, so werden die längeren Werthe durch die halbe, dreiviertel und ganze Note gegeben. Der Begriff des Taktes als Summe mehrerer Maaßeinheiten gehört ebenfalls hieher. Die Kenntniß der Pausen muß zu gleicher Zeit entwickelt werden. Dann lerne sich der Schüler in rhythmischen Bildungen folgender Art orientiren:



Umgekehrt ist nun die Ergänzung dieser Aufgabe durch Theilung vorzunehmen. Die ursprünglich angenommene Maaßeinheit soll halbirt werden; es soll also das Urtheil in der Vergleichung einer doppelten Geschwindigkeit mit der einfachen hier ebenso geschärft werden, wie vorher in dem Vergleich einer halben Geschwindigkeit mit der ursprünglichen ganzen. Hierauf wird zu der dreifachen, vierfachen u. s. w. übergegangen. Nehmen wir die Viertelnote als Maaßeinheit, so würde sich die Kenntniß der Schriftzeichen nunmehr auf Achtel, Triolenachtel und Sechzehntel auszudehnen haben. Die Maaßeinheiten sind bei allen hierauf bezüglichen rhythmischen Uebungen selbstverständlich durch lautes Zählen zu markiren. Die Tabelle der Beispiele schließt sich etwa der obigen an, nur ist sie um so vielseitiger durchzuführen, als die Division der ursprünglichen Zeitlänge überhaupt schwieriger ist, als die Multiplication. Man mische namentlich die verschiedenen Geschwindigkeiten in der Art, wie etwa im folgenden Beispiel:



Die Erfahrung hat oft genug gelehrt, daß, wenn z. B. eine Hand Triolen spielt, zu denen die andere einfache Noten von derselben Werthbenennung hat, die Schwierigkeit nicht allein in der Gleichzeitigkeit dieser Rhythmen liegt. Vielmehr macht der Uebergang des Achtelrhythmus in die Achteltriolen und umgekehrt manchen Schülern noch mehr zu schaffen. Es geschieht oft, daß Jemand, der sich in Mendelssohn's Lied ohne Worte Nr. 20 vortrefflich orientirt, mit dem 7. Takt von Chopin's Cis-moll-Polonaise nicht zu Stande kommt. Uebungen, wie die eben notirten, würden somit manchem

späteren Hemmniß vorbeugen. Unter allen Umständen muß der Schüler laut zählen.

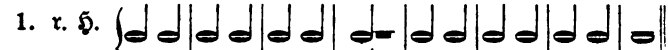
Jetzt kommt ein neuer Punkt zur Betrachtung. Es wurde bisher vorausgesetzt, daß das Taktiren auf einem und demselben Tone geschah. Dieser Fall mußte sich natürlich da am folgereichsten erweisen, wo die Taktunsicherheit bedeutend war, oder der Schüler von vorn angefangen hatte. Für die große Zahl der übrigen Fälle läßt sich annehmen, daß der Lehrer Verbindungen unter mehreren Tönen hie und da schon wird zugelassen haben. — Für den methodischen Gang in strengster Bedeutung ist aber hier der eigentliche Ort, wo sich das Hinzuziehen mehrerer Töne an das Bisherige anknüpft. Ein genaues System gestattet keinen Sprung, und so ist denn darauf aufmerksam zu machen, daß nunmehr ein neues Kapitel in das Element der Melodie und des wirklich musikalischen Satzes einführt. Dieser Schritt ist natürlich wesentlich.

Seine Anknüpfung an den vorigen Theil mag so geschehen, daß die daselbst theils vom Lehrer, theils vom Schüler entworfenen metrischen Beispiele nunmehr mit melodiösen Gedanken anstatt mit ein und demselben Klange erfüllt werden müssen.

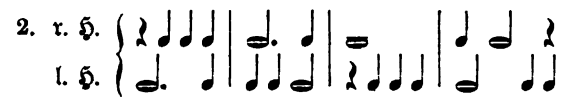
Es sei gestattet, fortan nur kurz den Gang der weiteren Methodik anzudeuten.

Sobald ein größerer Umfang von Tönen in die früheren metrischen Beispiele eingetreten ist, wird das Zusammenspiel beider Hände in der Verschiedenheit seiner Verhältnisse den nächsten Fortschritt bilden. Bisher spielte eine Hand allein, später mit der anderen im Octaveneinklange. Jetzt werden in stufenweiser Steigerung die einfachsten Verhältnisse zu zusammengesetzter Metrik verbunden. Will die Methodik hier praktisch verfahren, so hat sie eine große Reihe von Beispielen zu entwerfen, von denen wir zwei anführen wollen. Das erste könnte den Anfang bilden, das zweite sich unter den letzteren vorfinden.

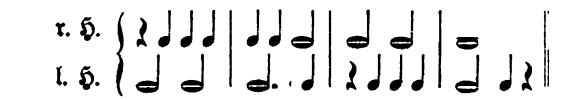
1. r. H.
l. H.



2. r. H.
l. H.



r. H.
l. H.

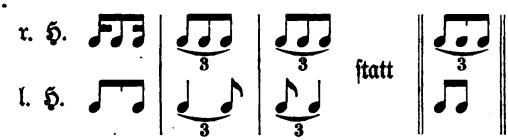


Jetzt erst muß in einem neuen Kapitel die ganze Eintheilung aller Noten und Pausen, sowie der verschiedenen Taktarten mitgetheilt werden. Jene ist ein Gegenstand, der, so leicht er dem guten Rechner erscheint, dem Klavierschüler oft viel Schwierigkeiten macht, besonders wo die arithmetische Bildung nicht genügend vorausgegangen, wie dies bei Kindern häufig der Fall ist. — Unter solchen Umständen sind Rechenstunden zwischen die Musikstunden einzuschieben, und dürften solche auch manchem vorgerückten Schüler heilsam sein. Denn es kommt nicht nur darauf an, die durch einfache Halbirung entstehenden Bruchverhältnisse bis zu $^1/_{128}$ geläufig bilden, sondern auch die Werthverhältnisse jedes einzelnen Gliedes zu jedem beliebigen anderen schnell bestimmen zu können. Zu diesem Zwecke ist eine Reihe von Tabellen vom Schüler selbst anzufertigen, und in einem besonders dazu angelegten Hefte aneinander zu stellen. Die erste umfaßt eine genaue Uebersicht der durch Halbirung entstehenden Noten von der ganzen an bis zu den Hundertachtundzwanzigtheilen. Die zweite eine gleiche über die entsprechenden Pausen. Eine dritte, die durch Triolen entstehende auf Dreitheilung beruhende, von der ganzen an bis zu den Hundertachtundzwanzigtheilen. Eine vierte, die Uebersicht aller Notenwerthe, die durch Hinzufügung eines Punktes an die bisher kennen gelernten Noten entstehen. Eine fünfte giebt eine ähnliche Uebersicht über die Noten mit zwei Punkten.

Die zuletzt genannten beiden Tabellen können sich unter Umständen auch zu vier erweitern, wofern der Schüler an den Tripleneintheilungen mit einem oder zwei Punkten besonderen Anstoß findet. — Es ist nun aber keineswegs genügend, jede einzelne der hier bezeichneten Tabellen und die Werthverhältnisse ihrer Bestandtheile unter sich geläufig auswendig zu wissen; eine neue Anforderung geht dahin, die Elemente jeder Tabelle auch in ihren Werthverhältnissen zu denen jeder anderen mit Sicherheit bestimmen zu können. Eine Frage wie folgende: „Wie verhalten sich die Geschwindigkeiten von einer Achtelnote mit zwei Punkten zu Vierundsechzigtheilen in Triolen?“ würde auch manchem guten Rechner einige Secunden des Nachdenkens abnöthigen. In solchen Verhältnissen muß der Schüler aber genau bewandert sein, und es ist zweckmäßiger, in besonderen Rechenstunden solcherlei Kenntniß zusammenhängend und gründlich zu erwecken, als sie nebenhergehend in den Musikstunden zu berühren, wo sie gewöhnlich nach einiger Zeit wieder entschwunden sind.

Ich mache nun noch auf eine besondere Art von Tactschwierigkeiten aufmerksam. Sie umfaßt jene große Masse von Passagen, in welchen zwar jede Hand für sich die Maaßeinheit in gleich lange Töne zerlegt, jedoch in der Art, daß die Verschiedenheit in der Geschwindigkeit der parallelen Passagen nur mit dem Eintritt der Maaßeinheit selber den beiden Händen einen genau gleichzeitigen Anschlag gestattet. Der am häufigsten vorkommende Fall ist der, daß die eine Stimme die Einheit in zwei, die andere in drei Theile theilt. Ist das Tempo langsam genug, um kleinere Zeitlängen als die Einheit durch Zählen hervorzuheben, so ist die Spielweise bald zu lernen. Man zählt, wenn z. B. Triolenachtel mit einfachen Achteln parallel gehen, für jedes Viertel drei; das zweite einfache Achtel tritt dann zwischen 2 und 3 in derselben Art ein, wie etwa ein viertes Triolensechzehntel. Sobald aber das Tempo zunehmen soll, wie es in fast allen solchen

Stellen erforderlich ist, so ist diese Art zu zählen nicht mehr durchführbar. Schülern, die kein gutes Taktgefühl haben, ist damit eine Grenze gesetzt, die nur mit unendlicher Mühe überschritten werden kann. Bei allen andern Passagen ist der Unterschied einer schnellen und langsamen Ausführung graduell, hier ist er specifisch. Im schnellen Tempo denkt niemand mehr an das accurate Dazwischenschlagen, wie es eben erörtert wurde. Vielmehr kommt es nur darauf an, daß jede Hand ihr Geschwindigkeitsmaaß genau im Gefühl hat; das ganz langsame Studium von schnellen Passagen der in Rede stehenden Art ist darum nur das primitivste Mittel, zum Ziele zu gelangen. Es kommt oft vor, daß Schüler solche Figuren, so lange in jedem Viertel bis 3 gezählt wird, gut begreifen; so wie die Grenze dieser Weise zu zählen eintritt, beginnen Rhythmen wie folgende:



In den meisten Fällen habe ich es noch am praktischsten befunden, beide Hände zunächst solange getrennt studiren zu lassen, bis in jeder ein bestimmtes Gefühl der von ihr verlangten Geschwindigkeit entwickelt ist, und dabei die Maaßeinheit jedesmal durch energische Accente hervorzuheben. Diese Accente halten dann beide Hände beim Zusammenspielen an einander fest. Gelingt es, den Grad der Geschwindigkeit der Hand in einem unverrückbar festen Gefühl zum Bewußtsein zu bringen, so ist alles gewonnen. Mißglückt es dagegen, so dürfte das Zählen der kleinsten Maaßtheilchen, die hier in Betracht kommen, die einmal gezogene Schranke nicht überwinden.

Treten in den beiden Händen drei- und viertheilige Figuren zusammen, wie etwa in Chopin's Fantasie-Impromptu, so nützt das Zählen kleinerer Zeitlängen als der Viertel, überhaupt nicht mehr.

Scharfe Accente, sowie jenes nicht genug zu betonende bestimmte Gefühl der erforderlichen Geschwindigkeit, ermöglichen hier allein eine correcte Ausführung. Dasselbe gilt von allen ähnlichen Bildungen, beispielsweise von solchen, wo eine Hand die gegebene Zeitlänge durch 5, die andere durch 7 Töne ausfüllt.

Es sei hier noch einmal wiederholt, daß die Bildung der Taktsicherheit ein Element ist, welches von Anfang an bis an die letzten Aufgaben des Klavierspiels fortwährend durchgeführt werden muß, und keineswegs bei gutem Verständniß in einer solchen Ausschließlichkeit das Interesse des Lernenden auf seine vereinzelte Aufgabe hinzuleiten hat. In solchem Falle wird nur bruchstückweise ein oder der andere Abschnitt vorzutragen sein. Wo aber einmal das Taktgefühl unsicher scheint, wird die Theorie in ihrer ganzen Ausdehnung nebst den praktischen Beispielen gesondert in den Lehrstunden vorzunehmen sein, und läßt sich erwarten, daß selbst die schwerfälligsten Fassungsgaben zu einigem rhythmischen Verständniß gelangen werden, wenngleich es nicht verschwiegen werden darf, daß die Aufgabe, auf solche zu wirken, unter allen die undankbarste bleibt. Jenes Gefühl, das wie ein unsichtbares Uhrwerk in der Brust pendelartig taktirt, ist ein Vorzug, der Wenigen zu Theil wird, und zu dessen Gewinnung die psychischen Kräfte sehr verschieden organisirt sind. Die Einen sind reizempfänglich für Alles, was in das Gebiet des Rhythmus fällt, beobachten und lernen aus eigenem Instinkte. Andere müssen sich anstrengen, um die Gleichheit zweier Zeitlängen abmessen zu können, und es gelingt oft den besten Bemühungen nicht. Diese beobachten aus freiem Instinkte gar nichts, und es ist die mühselige Aufgabe des Lehrers, in den wenigen Lehrstunden das in Thätigkeit zu bringen, was zu seiner Vollkommenheit so sehr viel eigener Uebung bedarf. Unglücklicherweise stehen die sonstigen Fähigkeiten solcher Schüler oft in keinem viel besseren Verhältnisse, und einsichtslose oder unbemittelte Eltern würden sich

nicht dazu entschließen, für Musik dreifach so viel Unterrichtsstunden ansetzen zu wollen, als gemeiniglich die Sitte bestimmt, in welchem Falle aber mit größerer Zuverlässigkeit auf die Erweckung des rhythmischen Gefühls gerechnet werden könnte.

Zum Schluß dieses Kapitels sei es noch einmal gestattet, den alten Ausspruch: „der Takt sei die Seele der Musik", zu betonen, und jedes Klavierspiel als eine Verkennung seiner künstlerischen Bestimmung zu bezeichnen, wo diese wichtigste aller Eigenschaften nicht auf das Strengste begrundlagt ist.

Es darf schließlich nicht unerwähnt bleiben, daß das laute Zählen, seinen Einfluß auf den Takt abgerechnet, auch noch technische und psychische Vortheile gewährt. Bei Schülern bestätigt die Erfahrung, daß Alles, was mit lautem Zählen eingeübt wird, egaler, kerniger, abgerundeter klingt, und daß der Spieler eine sehr erklärliche, bedeutendere Sicherheit über sein Stück erhält, als ohne jenes Zählen. — Seine Kräfte werden zu angestrengterer Thätigkeit aufgefordert, und hört das laute Zählen im letzten Entwickelungsstadium auf, so wird das Spielgefühl, selbst den schwersten Aufgaben gegenüber, in Folge der Erleichterung und Entfesselung Sicherheit besitzen. Dies beruht auf dem so oft angewendeten methodischen Grundsatze, daß jede Aufgabe leicht erscheint, wenn sie durch erschwertere und vergrößerte Anforderungen vorbereitet wurde. Die Theilung der Aufmerksamkeit in zwei so scharf — bei aller Einheit — contrastirende Richtungen, gewinnt dem Spielgefühl einen festen Anhalt, dem Gewinde der Töne ein Spalier gleichsam, an welchem sie entlang ranken. — Gesprochene Rhythmen sind sinnlicher als gedachte, nichts ist aber dem Innerlichen erwünschter, besonders inmitten eines so vagen Elementes, als ein Anhalt an etwas Aeußerlichem. —

Vierzehntes Kapitel.

Die Accentuation.

Der Spieler, welcher die im Vorigen gestellten Anforderungen erfüllt, fügt zu der deutlichen und gewissenhaften Klanggebung, als den noch früher angeführten Elementen, diejenige Eigenschaft hinzu, welche dem Material die Form giebt. Das Kunstwerk, das unter seinen Fingern erstehen soll, hatte in der Mechanik sein Material, im Takte seine Form erhalten, es bedarf jetzt der feineren Linien, die seinem Antlitz Ausdruck verleihen.

Die bisher dem Kunstwerk ertheilte Gliederung erschöpft keineswegs den geistigen Gehalt, den es aufzunehmen die Fähigkeit hat. — Die Phantasie tränkt ihr Werk so lange mit neuem Geist, bis die Materie dasjenige Leben in vollkommener Fülle aufgenommen hat, zu dem sie organisirt ist. Sie muß sich in ihrer sinnlichen Schönheit nicht allein darbieten, sondern darüber hinaus in eine höhere geistähnlichere Region verweisen. Mannigfaltigkeit in der Einheit ist das Leben, ist der Geist des Werkes.

Die bloße Taktirung inmitten des bunten Gewirres der Notenwerthe ist nur die Auseinanderlegung des musikalischen Lebens in Zahlen, in die eine Hälfte quantitativer Eigenschaften. Dasselbe pulsirt auch in der Kraft, in dynamischen Verhältnissen; und diese ergänzen sich mit jenen. Ihr Inhalt ist aber geistigerer Natur, er tritt bereits aus dem rein Quantitativen über in das Qualitative.

Das dynamische Hervortreten des Rhythmus geschieht im Accent. Die bloßen Zahlenverhältnisse sind noch zu monoton. — Wie vorher die in ihrer Lautlosigkeit öde Zeitlänge durch Töne unterbrochen und abgegrenzt wurde, wie hierauf die Monotonie egaler

Maaßeinheiten inmitten des Tongewirres zu Abschnitten und Einschnitten hindrängte, so erscheint auch das Tongewebe in diesem Zustande noch zu einförmig. Das Gehör läßt sich nur in den ersten Momenten von den Reizen der Klänge und ihrer Eintheilungen fesseln, bald erlahmt es, da seine denkende Kraft nicht genug Bethätigung enthält.

Der Accent hat den Zweck, das Ohr über die Disposition der Tonformen und ihre Verwandtschaft mit dem sprachlichen Inhalte zurecht zu weisen, außerdem aber noch, es über die vorher besprochenen einfachsten rhythmischen Theilungen klar zu machen. Wie diese vorher angegeben wurden, markirten sie sich nur dem abstracten Denken, oder dem Auge auf dem Notenblatte durch Taktstriche. Sollen sie dem eigentlichen Musikorgane vernehmlich werden, so müssen sie durch stärkere Betonung der betreffenden Noten hervorgehoben werden, und dies ist Sache des Accentes.

Die hier dem Accent zufallende Aufgabe theilt sich somit in zwei besondere. Die zuletzt genannte, welche die Rhythmik in ihren einfachen Taktverhältnissen dem Gehöre klar zu machen hat, ist Sache des sogenannten metrischen oder taktischen Accentes. Die andere später zu betrachtende, welche das Tongewebe nach Analogie sprachlicher Redeformen gliedert, fällt dem declamatorischen Accente zu.

Dieser metrische Accent trifft am schärfsten auf die erste Note jedes Taktes, da der Eintritt des dem Ganzen zu Grunde liegenden einheitlichen Maaßes naturgemäß die klarste Darstellung fordert. In einem Takte, der nur aus zwei halben Noten besteht, wird also ein Uebergewicht der Tonstärke, und sei es noch so gering, auf die erste fallen. Im dreitheiligen Takte hat ebenfalls die erste Note ein solches, und die beiden anderen sind unbetont.

Wenn in einem Takte viele Noten vorkommen, entstehen noch

Unteraccente. Diese sind nicht so stark als die vorher bezeichneten, und treffen auf die Einschnitte, die sich naturgemäß aus der arithmetischen Zusammensetzung des Taktes ergeben. So hat also der $^4/_4$-Takt noch in der Mitte, beim Eintritt des dritten Viertels, der $^6/_8$-Takt beim vierten Achtel, der $^9/_8$-Takt auf dem vierten und siebenten Achtel, der $^{12}/_8$-Takt auf dem vierten, siebenten und zehnten Achtel Unteraccente. In je mehr Noten der Takt getheilt ist, um so mehr stellt sich das Bedürfniß für die Häufung der Unteraccente heraus, und treten auch diese wieder in ein gewisses Rangverhältniß stärkerer und schwächerer Betonung. So wird ein $^4/_4$-Takt, der in Sechzehntheile zerlegt ist, auf jeder ersten von vier Noten einen Accent erhalten. Die stärkste Tongebung fällt aber auf das erste Viertel, nächst diesem auf das dritte, weil sich in jenem der Anfang, in diesem die Mitte des Taktes darstellt. Das zweite und vierte werden schwächere erhalten. Will man auch zwischen diesen noch unterscheiden, so würde der Accent des zweiten Viertels noch stärker sein als der des vierten. Im $^6/_8$-Takte wird bei schneller und gehäufter Notenfolge genau genommen auf jedes Achtel ein Accent fallen, am stärksten aber beim ersten und vierten hervortreten. Im $^9/_8$, $^{12}/_8$-Takte wird sich unter ähnlichen Verhältnissen Aehnliches herausstellen. (Man vergl. Köhlers systemat. Lehrmethode für Klavier und Musik. 2. Theil. S. 114—117.)

Diese Art der Accentuation ist logisch und natürlich. Es ist für die Praxis und ihre Durchführung nur eine Bemerkung hinzuzufügen. Im Allgemeinen ist auf die deutliche Hörbarkeit jedes Accentes zu bringen. Oft fühlt der Spieler in den Fingern den Accent, aber der Hörer nimmt ihn noch nicht wahr; in solchem Falle ist die Kraft der Finger noch mehr herauszufordern. Andererseits ist auch nicht zu vergessen, daß die dem theoretischen Verstande zugänglichen Unterschiede in der Abwägung der Unteraccente auch für

die Praxis im Anfange normale Anforderung bleiben, und besonders beim langsamen Einüben in scharfer Sonderung beachtet und ausgeführt werden müssen. Aber der Spieler gehe hierin, vorzüglich wenn das Stück Fluß und schnelleren Schwung bekommt, nicht zu weit; namentlich hüte er sich vor der Anschauung, daß eine nur ganz scharfe, in die Ohren springende Betonung den Zweck der Accentuation erfüllt. So wenig oben eine zu leise gebilligt wurde, eben so wenig muß das Wesen des accentlichen Rhythmus in einem grellen Auftragen gesucht werden. Vielmehr liegt es im feinsten Nervengefühl der Fingerspitze, oft mehr im Gedanken der Empfindung als im sinnlichen Ausdrucke.

Die Accentuation hat nur hie und da ein Recht auf ganz nachdrückliche Darstellung. Im Allgemeinen darf sie sich eben so wenig in den Vordergrund drängen, wie beim Vortrage eines Gedichtes das Scandiren der Versfüße. Dies gilt zunächst vom *metrischen* Accente. Der declamatorische hat eine andere Berechtigung. Das Gesagte erleidet aber auch in Bezug auf jenen seine Ausnahmen. Auch eine derbe metrische Rhythmik hat zu Zeiten ihr Recht; es kommt ganz auf den Charakter an; nicht blos erfordern Weisen, die den Tanz begleiten, eine prägnant in die Ohren springende Accentuation; das Große, Heroische, Feurige, Majestätische beruht wesentlich auf einer solchen. Aber das *rein* Schöne, als der allgemeine Lebensausdruck der Musik, wie jeder anderen Kunst, erfordert für den metrischen Accent jenes zurückhaltende Maaß, das allemal der Stofflichkeit innewohnen muß, wo höhere Eigenschaften noch zu beachten sind.

Der Finger wird also bei Beachtung der Gradunterschiede in der Accentuation eben so sehr seiner markigsten Kraft bedürfen, als andererseits der höchsten Feinheit des Tastgefühls, da er oft nur mit dem leisesten Uebergewichte, mit einem Hauche markiren muß.

Zuweilen wird der Spieler den Accent mehr denken und empfinden, seinen Ausdruck geradezu der geheimnißvollen Sympathie des Fingers mit der Taste, der er innigst eingelebt ist, überlassen müssen, um das Gedachte so fein als möglich wiederzugeben. Der Ton ist unter den sinnlichen Stoffen der feinste, und das gebildete Gehör versteht die zartesten Abstufungen des Klanges.

Was die praktische Anwendung des metrischen Accentes betrifft, so ist hierüber Folgendes zu bemerken.

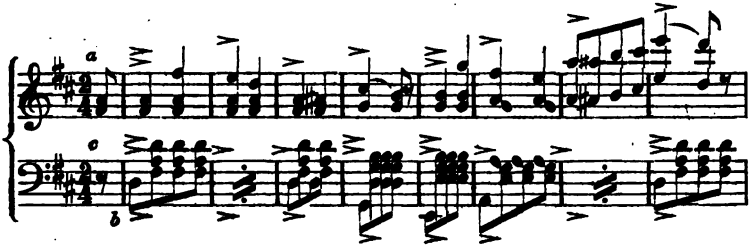
In wenigen Kompositionen wird der Accent gleichmäßig von Anfang bis zu Ende durchzuführen sein, meistentheils wird er mit accentlosen Stellen abwechseln; denn auch bei ihm ist der egale Gleichklang der Gefahr der Ermüdung und Monotonie bloßgestellt. Indeß giebt es allerdings Tonstücke, deren Inhalt ihn in fast egaler Gleichmäßigkeit fordern kann, wo eine gewisse kernige Kraft und heitere Stimmung in kurzem Bilde vorgeführt werden soll. Zunächst würden Etüden anzuführen sein, in denen ein rein technischer Zweck mit dem Accente verbunden ist.

Solchen schließt sich ferner der große Umfang der charaktervollen Etüden, Präludien und kurzen Stücke an, wie deren Cramer, Clementi, Kontski u. A. geschaffen haben. Ein Theil derselben ist zwar auch vorwiegend der mechanischen Bildung bestimmt, vereinigt aber damit den Vorzug einer präcisen, man könnte sagen epigrammatischen Inhaltlichkeit. Da geht der Accent von Anfang bis zu Ende mit Regularität durch, wie ein Pendelschlag, und erhält seine volle Wirkung, wie er das Maaß seiner Tonfülle je nach seiner Stellung als Haupt- oder Unteraccent nüancirt. Hiermit hängt freilich genau das Variiren der allgemeinen Tonstärke zusammen, mit welcher auch das Maaß der Accentuation Schritt hält; über diese wird weiter unten Näheres angegeben werden. — Die erste Etüde von Cramer, die zweite von Clementi, in dessen Gradus, das C-moll-Präludium von Bach sind treffende Beispiele für regu-

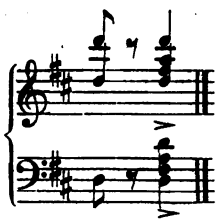
läre, ununterbrochene Accentgebung, die eben so sehr ästhetisch als technisch zum Vortrage gehört.

Ein anderer Theil von Kompositionen hat den überwiegendsten Theil seines Inhaltes geradezu in dem metrischen Rhythmus, und zieht alle anderen Momente, so geistvoll sie auch sein mögen, in die belebende Macht des Gleichschlages mit hinein. Dies ist der Tanz. Dieser befindet sich kompositorisch in ganz ähnlichen Verhältnissen wie die vorige Gattung. Er huldigt entweder ausschließlich dem äußerlichen Zweck, ob zwar dieser nicht der Technik der Finger, sondern der der Füße gilt, oder ist ein mehr lyrisches, oder geistvolles, epigrammatisches Tonbild, das von dem unmittelbaren sinnlichen Objekt ausgeht und darüber den Geist einer dichterischen Stimmung verbreitet (Chopin). Die Grundform bleibt aber das gleichmäßig Rhythmische, und ist unter den mannigfaltigsten Gewandungen erkennbar. In den Tänzen der ersten Gattung beobachtet besonders der Baß beim Eintritt jedes neuen Taktes einen mehr oder minder starken Accent. Diese Färbung des Tonstückes ertheilt ihm bei einer rein dem Aeußerlichen gewidmeten Bestimmung oft allein schon seinen spirituosen Reiz. Die Kraft der Accente wird zwar auch hier variirt, aber dieselben behalten selbst in dieser Variation eine gewisse Regularität, welche wiederkehrt. — Eine Hauptregel bestimmt den metrischen Accenten da, wo sie Abschnitte beginnen oder beschließen, das größte Gewicht, und ist somit selbst unter den Hauptaccenten nach dem Verhältniß dieser Gruppen ein ähnliches Gesetz herrschend, wie zwischen Haupt- und Unteraccent in demselben Takte. Dies gilt selbst von Kompositionen edelster Gattung.

Eine geschmackvolle Auffassung wird auch bei Tänzen, die rein dem Aeußerlichen bestimmt sind, Abwechselung in die Accente bringen, und mag hier einer der bekanntesten Galoppe als Beispiel angeführt werden.



Die Accentuation kann sich für eine der drei Reihen a, b, c mit gleichem Rechte entscheiden. Die Reihe b ist die einfachste, die a hebt die Satzabschnitte besser hervor, die Reihe c giebt das meiste Leben, indem sie die allgemeine Gleichförmigkeit noch mehr unterbricht. Der Spieler wird bei der Wiederkehr der Theile jedesmal eine andere Reihe wählen können; am Ende des sechzehntaktigen ersten Theiles wird der Hauptaccent auf das zweite Viertel fallen:



Bei solchen Tänzen fallen die Accente in der Oberstimme und Unterstimme gewöhnlich zugleich, und modificiren sich auch gemeinschaftlich. Doch macht die Walzerliteratur eine vielfache Ausnahme, indem die sangartige Weise besserer Schreiber, wie Strauß, Lanner, Gungl, oft eine declamatorische Feinheit der Accentuation gestattet.

Schmiegt sich das Tanzstück mehr dem Klaviercharakter an als dem orchestralen, bewegt sich eine Stimmreihe, wie z. B. in Chopins Des-dur-Walzer Op. 64. oben in geschmackvollen Verschlin-

gungen perlender Klavierläufe, so wird sich die Accentuation in aller Feinheit mehr auf die Oberstimme beschränken, die Bässe deuten das Tänzelnde nur ferner an; nur zuweilen bricht einmal die derbere Sinnenlust in einem vereinzelten Fortissimoaccent hervor, wie z. B. bei der Wiederkehr des ersten Theiles des oben genannten Walzers nach den Trillern, verflüchtigt sich aber sogleich wieder in den Hauch der allgemeinen zarteren Grazie, die das ganze Bild durchweht. Aehnliches wird sich in allen gehaltvolleren Klavierkompositionen dieser Art vorfinden. — Abwechselung innerhalb der allgemeineren Einheit ist erste Kunstregel, und keine Kunst ist so auf dieses Gesetz hingewiesen als die Tonkunst. Gerade weil sie der bestimmten Objectivität entbehrt, verlangen die allgemeinen Kunstregeln um so strengere Beachtung.

So muß denn auch schon in den metrischen Accenten das Prinzip der Abwechselung, für welche obige Beispiele einen andeutungsweisen Fingerzeig enthielten, in seiner Berechnung durchgeführt werden. Der Spieler muß mit angestrengtem Nachdenken alle Fälle erwägen, und seinen Vortrag schon in dem einfachen metrischen Accente mannigfach gestalten.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauche werden die mit dem eben besprochene Accente zu versehenden Theile im Takte: gute, die accentlosen: schlechte Takttheile genannt. Der ursprüngliche und natürliche Gedanke nämlich bestimmt, wo es sich um Noten verschiedener Art in einem Takte handelt, wie bemerkt, denjenigen, die den Anfang, die Mitte oder einen Haupttheil bezeichnen, das größere Gewicht, und in Folge dessen den Accent; dies sind die guten Takttheile. Sie haben die Bedeutung eines Kernes oder eines Ansatzpunktes, an welchem sich das Schwächere als Ausläufer derselben Idee anreiht. Ein Ding ist ja an sich nichts, es bedarf des Gegensatzes anderer, um seine Eigenschaften klar zu machen. — Es

kann nun aber der Fall eintreten, daß sich die Accentordnung umkehrt und die schlechten Takttheile betont, die guten unbetont sind. Diese Art der Accentuation könnte man negativ nennen, im Gegensatz gegen die vorige positive. Hier haben die vorangegangenen Theile ihre Beziehung auf das Folgende, die Accente haben eine rückwärts gerichtete Geltung; sie sind auch Kern und Ansatzpunkt, aber nicht für etwas darauf Folgendes, sondern Vorangehendes.

Aesthetisch ist diese Art der Accentuation wohl begründet. Nicht das in idealer Unveränderlichkeit Normale und Reguläre ist Geist der Lebendigkeit. Gerade das Auseinandertreten der Norm in die Zersplitterung des Individuellen, in das directe Gegentheil, bezeichnet die letztere. Das Abnorme ist das wahre Leben. Weder Consonanz noch geometrisches Ideal, noch der in gerabliniger Fronte seine Proportionalität zeigende ruhende Menschenkörper sind die eigentliche Schönheit; sie enthalten nur den Keim. Alle die Begriffe müssen in die Dissonanz der verschlungensten Formengebilde, und letztere namentlich in die Mannigfaltigkeit der bewegten Gesten auseinander treten. Das Durchleuchten der Einheit inmitten der Mannigfaltigkeit ist um so wirksamer, je mehr diese selbst ihren Inhalt zeigt.

So wird denn auch der normale Rhythmus zerrissen, in Conflikte und Unregelmäßigkeiten geführt, sein consonirendes Verhältniß in Dissonanz. Dies ist der Sinn des negativen Accentes.

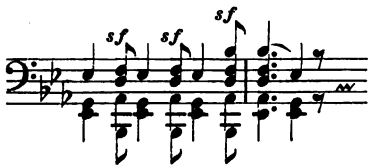
Das Prinzip der Abwechselung und Mannigfaltigkeit ist so weit reichend, daß fast keine Komposition ohne solche irreguläre oder negative Accente existirt. Der einfache Galopp, der oben als Beispiel angeführt wurde, schloß im sechzehnten Takte mit einem solchen. Und es ist für die praktische Ausführung sogar die Regel aufzustellen, daß der Nachdruck stärker auf die negativen, als auf die positiven metrischen Accente zu legen ist. Die letzteren markiren sich oft von selbst dem Gefühle durch die natürliche Stelle, die sie im

Takte einnehmen. Einmal eingeleitet durch ein- oder zweimaliges Betonen einiger Takte, fließen sie dem Bewußtsein von selbst in diesem Sinne fort, auch ohne besondere Hervorhebung. — Die negativen Accente aber, als das dem Gefühle zunächst nicht von selbst Verständliche, bedürfen doppelter Betonung.

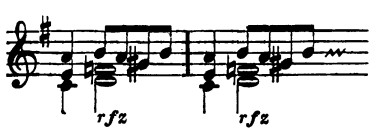
Will man in den verschiedenen Arten der eben besprochenen Accente Unterschiede bilden, so lassen sich drei Fälle von gesonderter Beschaffenheit anführen.

1) Zuvörderst ist es ein einzelner Ton, der im Flusse der Gedanken, ohne durch besondere Länge ausgezeichnet zu sein, hervortritt, wobei es gleichbedeutend ist, ob er im Sinne der bloßen metrischen Abwechselung oder der Declamation, über welche weiter unten gehandelt wird, die Regularität unterbricht. Der Komponist zeigt durch die bekannten Accentzeichen > oder sf, oder sfz solche Töne an. Ein treffendes Beispiel findet sich im Anhange des Andantethemas, im Mittelsatze von Beethovens Sonate in G-dur Op. 14, wo regulär die Accentuation auf die geraden, also schlechten Takttheile gelegt wird. Erklärlich ist diese Irregularität durch die rhythmische Monotonie, die im ganzen Gange des Themas herrscht.

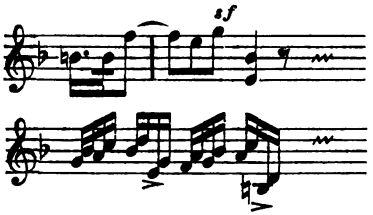
Aehnliche Fälle finden sich an folgenden Stellen



Beethoven
Adagio
Op. 22.



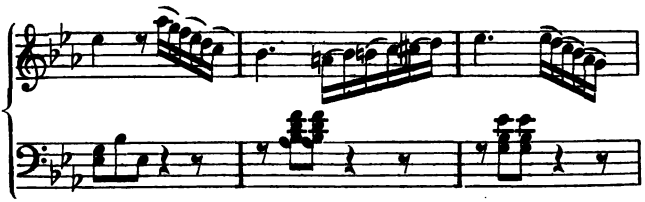
Beethoven
zweiter Satz
Op. 14.
E-dur-Sonate



Beethoven
Adagio
Op. 53.
Clementi
Gradus ad
Parnassum
I. No. 2.

An dieſen Fall reihen ſich alle die Beiſpiele an, in welchen ein kleiner Bindebogen, der zwei ungleich benannte Noten, von denen die zweite nicht länger als die erſte iſt, verbindet, und welcher auf ſchlechte Takttheile eintritt. — Nach einer bekannten Regel erhält in dieſem Falle die erſte Note des Bogens eine ſtarke Betonung, und die zweite wird durch leiſeſtes Fingerſpitzenſtaccato abgezogen.

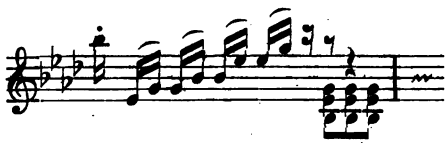
Die klaſſiſchen Komponiſten haben überhaupt durch dieſe Art der Tonverknüpfung ſehr häufig Feinheit und Grazie in paſſagenartigen wie melodiöſen Stimmreihen anzubringen verſtanden. In der That erinnert die hüpfende Bewegung ſo feiner Tonelemente an eine tänzelnde Koketterie graziöſeſter Art, und ſteht noch heute dem die Alten interpretirenden Spieler die Freiheit zu, im Sinne der eben bezeichneten Auffaſſung an geeigneten Stellen dieſe Bogen ſich hinzu zu denken, auch wo ſie vom Komponiſten nicht hingeſetzt wurden, und demgemäß vorzutragen. So kann der Anhang der erſten Bagatelle von Beethoven Op. 33. mit dieſer Nüancirung verſehen werden, und wird die betreffende Stelle dem reizend naiven und in holder Unſchuld ſo anziehenden Charakter der ganzen Kompoſition dadurch vollkommen entſprechen.



Die darauf folgende Antwortstelle des Basses wird natürlich des Contrastes und der Mannigfaltigkeit halber anders, nämlich fest und gebunden vorzutragen sein.

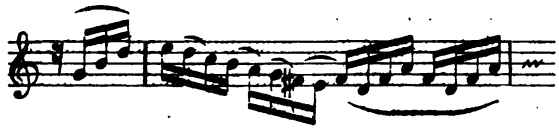
Trifft nun solch ein Bindebogen auf schlechte Alttheile, so wird das Pikante der dadurch entstehenden Rhythmik noch erhöht. Die Beispiele dieser Accentuation sind wohl eben so häufig als die soeben erwähnten regulären. Der Spieler hat darauf zu achten, daß er inmitten der Doppelsinnigkeit einer solchen Rhythmik die eigentliche Regularität derselben im Bewußtsein streng wach erhält, und dem Hörer an geeigneter Stellung gleichfalls wieder in Erinnerung bringt. Zuweilen genügt ein leisester Fingerzeig, in anderen Fällen bedarf es schärferer Kundgebung. Es kommt auf den Geist der Komposition an. Schumann's Werke haben in den verschränkten Rhythmen oft einen überwiegenden Theil ihres poetischen Gehaltes. Ungestüme Gewalten treiben das Gefühl zu scheinbar ganz formlosen Ergüssen; und doch muß hie und da ein feiner Fingerdruck die Einheit der Regularität dem Hörer zum Bewußtsein bringen. Die Klassiker halten in Klaviersachen wenigstens den normalen rhythmischen Faden ein wenig fester in der Hand, und der Spieler hat sein Denken in diesem Punkte nicht in einer so aufgereizten Spannung zu erhalten. Das Reguläre leitet sich meist von selbst wieder nach dem Irregulären ein.

Eine der schönsten Stellen findet sich in Beethovens Adagio des Klavierconcertes Op. 15, welches sechs Takte hindurch den Bindebogen mit seinem negativen Accente fortführt:

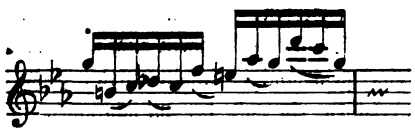


Aeußerst fein und pikant ist die Schattirung, die das sonst so

markige Präludium in C von Bach (Auswahl Bach'scher Kompositionen von Marx Nr. I.) bei der Stelle erhält, die der Herausgeber in folgender Weise nüancirt:



Bekannt ist die Stelle in Chopins Notturno Op. 9. Nr. 2.



Meistens beruht die Feinheit des Vortrags in der Zartheit der Accentuation und der noch zarteren Tongebung der zweiten Note, die gewöhnlich durch das Einziehen der Fingerspitze mehr herausgewischt als gespielt werden muß. Zu welch feiner Individualisirung der Fingerspitze der Spieler gelangt sein muß, um solche Stellen richtig vorzutragen, läßt sich aus der Mechanik allein nicht ermessen; es bedarf des Verständnisses des graziösen und besonders in der Rhythmik mannigfachen Geistes der Klassiker in vollem Umfange, um dem Finger den Hauch des Anschlages abzugewinnen, der dazu erforderlich ist.

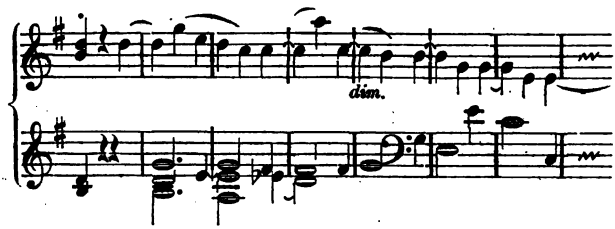
Selbstverständlich schließt der oben bezeichnete Bogen auch die markige Accentgebung nicht aus, und ist beispielshalber nur an Stellen im ersten Theil von Beethovens D-moll-Sonate zu erinnern.

Besonders wird auch in polyphonen Sätzen das dramatische Verhältniß der Stimmen in angeregter Spannung durch derlei Nüancirungen erhalten, und ist hier die Mannigfaltigkeit der Rhythmik auf ihrem Höhepunkte angelangt.

2) Wir gehen zur zweiten Nummer der negativen Accente über. — Die erste führte an, daß dieselben *zuvörderst* einzelne

Töne im Fluſſe von gleichlangen Noten träfen, die zweite fügt hinzu, es könnten dieſe durch ihre Länge noch beſonders aus der Reihe gleichberechtigter Elemente hervortreten, und erhielten in dieſem Falle einen doppelt ſtarken Accent. Dies iſt die bekannte Regel von der Syncope, die kurzweg ſo ausgedrückt wird: „daß Syncopen lange Noten auf ſchlechten Zeittheilen ſeien und ſcharf accentuirt werden müſſen.“ Der Begriff lang iſt ein relativer. Es kommt auf die benachbarten Noten an; ein Achtel wird inmitten von Sechzehntheilen lang genannt werden, während es unter Vierteln kurz iſt. — Unter den Begriff derſelben gehören auch ſolche Noten, die durch Bindung an eine gleichnamige, inmitten ſonſt gleich langer, eine Verlängerung erhalten, ein Fall, der am häufigſten eintritt, wo das Ende eines Taktes in den Anfang des folgenden herüber gebunden wird. Beiſpiel:

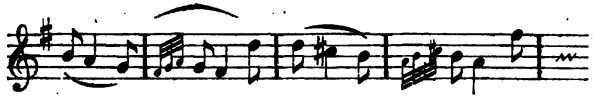
Beethoven, E-moll-Sonate Op. 90.



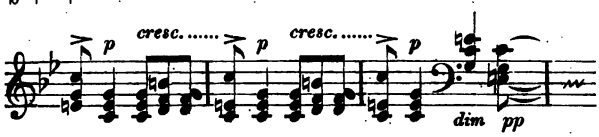
Die Regel von der Accentuation der Syncopen iſt zwar von einer faſt allgemein gültigen Bedeutſamkeit, erfährt aber doch da Ausnahmen, wo höhere Kunſtgeſetze den Vorrang haben. Das Abwechſelungsprinzip in der rein ſinnlichen Rhythmik ertheilte den Syncopen den Accent. Häufen ſich die letzteren aber ſo, daß eine conſequente Accentuation monoton würde, ſo müſſen auch die Syncopen die Betonung aufgeben. Auch bei zarten, anſpruchloſen Stellen wird ſich die letztere oft auf ein Minimum beſchränken müſſen. — Beide Fälle vereint finden ſich in Beethovens G-dur-Sonate Op. 14,

wo die Synkopen an sich bereits leise nur betont werden müssen, und bei ihrer durch sechs Takte wiederkehrenden Folge zuletzt nur ganz ebenso stark wie die anderen Noten zu spielen sind.

Vom vierzehnten Takte an:



Das andere über dem sinnlichen Reiz der Rhythmik stehende Kunstgesetz ist die Declamation, jene Sympathie des Tones mit sprachlichen Ausdrucksformen und Ausdrucksbegriffen. Wo diese anderen Tönen den größeren Inhalt verleiht, muß die Synkope zurücktreten. Ein solcher Fall findet sich in dem Adagio der oben citirten D-moll-Sonate, etwa auf der fünften Reihe. Es wäre geschmacklos, die gemeinte Stelle auf der Synkope zu betonen; vielmehr muß sie so declamirt werden:

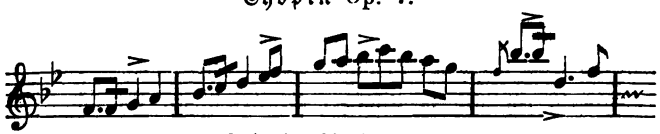


3) Ein noch besonderer Fall für die irreguläre Accentuation tritt da ein, wo ganze Tonstücke dieselbe durchführen. Dies ist zwar mehr ein nur quantitativer als wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den beiden vorigen Fällen, mag der Genauigkeit halber aber besonders angeführt werden. Bisher fand sich nur in vorübergehenden Stellen die in Rede stehende Rhythmik vor und diente als abwechselnder Contrast dem Eindrucke der regulären Betonung zur Folie. Es kann sich nun der Fall ereignen, daß ein ganzer Theil einer Komposition die Syncopation oder negative Accentuation annimmt, um gegen andere Theile einen Gegensatz zu bieten, oder gar, daß ganze Kompositionen ihren Charakter darin haben. Für den ersteren liefert das Trio in dem zweiten Satze der Beethoven'schen

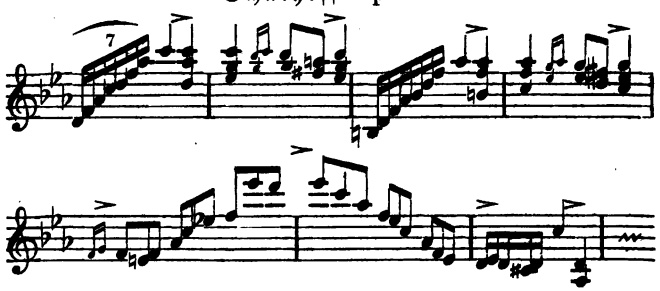
Cis-moll-Sonate Op. 27. ein treffendes Beispiel; der andere liegt im Mazurek vor.

In diesem Tanze, der durch Chopin aus der sinnlichen Ursprünglichkeit in den feinsten Duft der Poesie erhoben worden ist, erhält das dritte, zuweilen auch das zweite Viertel den Hauptaccent. Die Rhythmik entfaltet aber ein Doppelleben, denn auch der normale Accent erhebt sich auf Momente triumphirend über seinen Widersacher. Ueberhaupt wird bei dieser irregulären Accentuation im Hintergrunde die normale Grundlage vorausgesetzt und voraus empfunden. Auf solcher Basis baut sich eine zweite rhythmische Idee auf, die im dritten Viertel einsetzt und, parallel mit der ersten gehend, durch den Conflikt mit derselben den Sinn in angeregter Spannung erhält. Gerade als Abnormität reizt sie. Genau genommen kann man also nicht sagen, daß die irreguläre Accentuation streng durchgeht; theils wird sie in sich selbst inconsequent, indem sie auch auf das zweite Viertel fällt, theils wird sie zeitweise von der regulären verdrängt. Folgende Beispiele von Chopin und Schulhoff zeigen dies:

Chopin Op. 7.



Schulhoff Op. 30.



Was bei Gelegenheit des Mazureks vom negativen Accente gesagt wurde, gilt übrigens allgemein. Die stärkste Betonung schlechter Takttheile, mag sie vereinzelt, gehäuft oder durchgehend in irgend einem Satze vorkommen, kann den positiven Accent nicht aufheben. Im ersten Grade des Empfangens wohnt das Taktgefühl allemal in dem Sinne des Regulären, und hat für die irreguläre Betonung nur Urtheil und Interesse auf einer klaren positiven Grundlage.

Nach den bisher besprochenen Accenten muß die Lehre zu derjenigen Gattung der Betonungen gelangen, welche gemeiniglich dem sogenannten höheren Vortrage überwiesen werden. Einen Namen für dieselben festzustellen, hat seine Schwierigkeit, da weder der früher gebrauchte „declamatorische", noch die von anderen Theoretikern vorgeschlagenen präcis dem hier vorliegenden Begriffe entsprechen. Johanna Kinkel (Briefe über Klavierunterricht) will grammatische und oratorische Accente unterscheiden. Diese Benennung paßt deshalb nicht, weil das Ende des Grammatischen keineswegs da eintritt, wo das Oratorische seinen Anfang nimmt, und dieses durchaus nicht etwas von dem Grammatischen Unabhängiges ist. Köhler (S. 144) stellt grammatische und ästhetische Accente gegenüber. Jene sollen dem Takte eingeboren, beständig bleibend, rein gesetzlich sein, diese würden frei aus der Phantasie producirt und wären im Schönheitsgefühle begründet. — Aber auch diese Anschauung läßt sich nicht rechtfertigen. Aesthetisch ist der rein metrische oder grammatische Accent gewiß nicht minder als der andere; ja er liegt auch in der Phantasie. Auch kann man schwerlich leugnen, daß der höhere, sogenannte ästhetische, ebenfalls in unwandelbaren Gesetzen der Natur beruht, wofern man die Regeln des Sprachlautes und des menschlichen Ausdrucks nicht von derselben trennen will.

Von einer strengen Präcision der Namen möge also hier abge-

sehen werden. Es kommt der Lehre auf die Darstellung der sachlichen Verhältnisse dringender an; möge man die zweite Art den höheren, den oratorischen oder declamatorischen Accent nennen, das Verhältniß desselben zum ersten, bisher besprochenen ist kein anderes, als das beim Uebergange der Technik in den Vortrag angegebene. Der Uebertritt des ersteren in den zweiten ist so unmerklich, daß die Grenze nicht wahrgenommen wird. Der metrische Accent ist der elementare, und giebt die erste Grundlage an, wie früher die Technik, der andere umfaßt ein größeres Gebiet, trägt aber jenen nicht nur als stillschweigende Voraussetzung in sich, sondern muß einen Theil seiner Idee geradezu in ihm ausschließlich sich verwirklichen lassen.

Der erste Accent brachte vom Tonstücke die sinnliche Grundlage zur Anschauung, der zweite soll den Totalcharakter desselben darstellen helfen. Da der letztere aber großentheils die reine Sinnlichkeit des Tonmaterials in ihren specifischen Eigenschaften wirken lassen muß, und keineswegs reichhaltig in den Inhaltsmomenten ist, die eine klare objective Auslegung durch sprachliche Begriffe gestatten, so gehört der erste Accent, so elementar er auch sein mag, schon wesentlich mit in die Vortrags- oder declamatorischen (u. dgl.) Accente; genau dasselbe Verhältniß wie zwischen Technik und Vortrag.

Eine noch andere Eintheilung konnte den Accent der Cantilene dem der Passagen gegenüberstellen, und zwei einander in dieser Weise schärfer gesonderte Arten annehmen. Sie konnte den metrischen Accent mehr dem volubilen, flüssigen, den anderen dem singenden, getragenen Elemente zuweisen. Eine solche Unterscheidung ist aber unzureichend. Denn auch für die Passagen genügt im Sinne des höheren Vortrags noch nicht der metrische Accent allein, und die Darstellung der Cantilenen kann sich keineswegs ohne den letzteren behelfen.

Die regulären metrischen Accente theilten das musikalische Gebäude in ihre kleinsten Maaße; sie legten die letzteren an die sich lang hin erstreckenden Conturen desselben, um ihre Dimensionen übersichtlich zu machen. — Die Wiederkehr dieser unablässigen Kraftäußerung wird, so sehr auch das Prinzip der Abwechselung befolgt werden mag, ermüdend. Der empfangende Geist hat zwar in dem Tonchaos schon eine Reihe aufhellender Thätigkeiten erkannt; aber so sehr auch jede neue die Einförmigkeit der vorhergehenden für den Augenblick mit reizvollerem Gehalte erfüllen mochte, so stellt sich doch auf die Dauer noch kein Genüge heraus. Das Material vermag noch mehr aufzunehmen, und der denkende Geist verlangt nach noch reicherem Inhalt.

Die reguläre Wiederkehr der metrischen Accente hat immer noch zu viel von dem abstracten Charakter, den geometrische oder arithmetische Ideale haben. Diese Betonungen sind nur wenig von der Einförmigkeit der Taktmessung verschieden, die zu den elementaren Eigenschaften gehört. —

Wie oben bemerkt, gehört zu Zeiten der Eindruck solcher Elementarkräfte mit zu den gewaltigsten Mitteln des Vortrags, und ihre Unentbehrlichkeit steht außer Zweifel. Aber bevor diese Wirkung eintritt, muß die bunte Wechselform des Besonderen, die üppige Vielheit der individuellen Lebensentäußerungen sich entfaltet haben. In solchem Gegensatze wirkt die schlichte Regularität in ihrem eigentlichen Lichte. Im Allgemeinen nun, und abgesehen von diesem Zusammenhange, sind die regulären Accente nur die Fäden desjenigen Netzes, in welchem sich Gebilde von ganz anderer Individualität und von ganz verschiedenen Dimensionen ausbreiten. Sie grenzen nur durch feine Linien den Totalraum ab, in welchen nun die eigentlichen Figuren aufzunehmen sind; sie bestimmen nur die Metrik des Schrittes, der von jetzt an durch wirklich lebensvolle Persönlichkeiten ausgeführt wird.

Die abstracten Accentformen werden erfüllt von den musika-

lischen Gedanken, ähnlich wie die Versrhythmen von den Satzperioden. Mit der Aehnlichkeit tritt aber zugleich der Unterschied zu Tage. Ein poetisches Kunstwerk ist weder auf Versbau, noch auf Ebenmaaß der Periodenstructur in dem Grade hingewiesen, als die Musik. Je weniger eine Kunst auf unbedingte Klarheit in der Darlegung eines positiven Inhalts Anspruch machen darf, um so mehr ist sie der Form benöthigt. Wenn selbst in einem ganzen Musikstück das Gefühlsleben, dem es entsprossen ist, in den seltensten Fällen einen eindeutigen Ausdruck erhält, so darf man in einem einzelnen Motiv unmöglich einen so deutlichen Sinn suchen, als in einem Wort.

Die Entwickelung einer Gedankenfolge bestimmen logische Gesetze. Eine Gefühlsfolge entbehrt dieser inneren Nothwendigkeit. Selbst der Forderung der Stimmungseinheit kann man keine völlig unbeschränkte Berechtigung zugestehen. Daher die unendliche Freiheit, welche der Declamation des reproducirenden Künstlers in solchen musikalischen Werken gelassen wird, welche unter Verzichtleistung auf das Gesetz der Form sich einem unbestimmten Wogen des Gefühls ergeben; ich erinnere an Bach's chromatische Phantasie. Ein Ausdrucksmoment hat jedoch die Musik vor der Sprache voraus, nämlich die Polyphonie, die nicht selten selbst da, wo es sich nur um eine Hauptstimme mit Begleitung handelt, der Stimmung ein festeres Gepräge giebt.

Unter allen Mitteln, den Inhalt, der theils in einem Musikstück liegt, theils vom Spieler hineingelegt wird, klar zu machen, ist keins so wichtig als der Accent. In dieser seiner allgemeinen, Metrik und Rhetorik umfassenden Bedeutsamkeit ist er hier gemeint und wird dem zuerst besprochenen, in engerem Kreise betrachteten, als der höhere gegenüber gestellt.

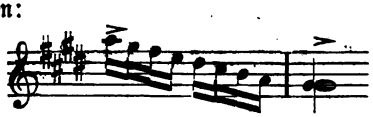
Die musikalischen Gedanken zerfallen in die beiden so oft angeführten Gegensätze des Instrumentalen und Vocalen, oder des Passagenartigen und Cantilenenartigen. Zu diesen beiden gesellt sich als drittes das zwischen ihnen liegende Element, das beide Formen

miſcht, alſo Cantilene mit eingewebten Paſſagen, oder umgekehrt Paſſagen mit geſanglichen Momenten; man kann auch ſagen: geſungene Paſſagen, oder umgekehrt Paſſagen, die nicht rein figurativ wirken, ſondern einen geſanglichen Kern vorherrſchen laſſen. — Dieſes dritte Element zerfällt alſo genau genommen in zwei Unterabtheilungen, je nachdem entweder das Vocale prävalirt und ſich mit Inſtrumentalem miſcht, oder der umgekehrte Fall eintritt. — Als Anhang kommt die gleichzeitige Vereinigung dieſer Prinzipe in zuſammenwirkenden Stimmreihen hinzu. — Wir beſprechen die einzelnen Nummern.

1) Die Betonung der Paſſage beſtimmt ein höheres Geſetz als das bloße Metrum. Das letztere bleibt zwar in Kraft, ordnet ſich aber oft demjenigen Accent unter, welcher aus der figurativen Zuſammenſetzung der Paſſage folgt. Die meiſten Paſſagenbildungen, namentlich die der älteren Zeit, baſiren auf einem oder mehreren Motiven, und danach hat der Accent die Aufgabe, die Plaſtik derſelben klarzulegen. Das kleinſte resp. gar kein Motiv enthalten Tonleitern, ebenſo gradlinig ſich erſtreckende harmoniſche Paſſagen. Solche Figuren ſind demnach accentlos, es ſei denn, daß die Länge derſelben etwa die rein metriſche Betonung erfordert. Höchſtens wären etwa die Anfangs- und Endpunkte zu markiren. Miſchen ſolche Paſſagen auf- und abſteigende Tonleitern und Arpeggien, ſo mögen die Einſchnittspunkte ebenfalls hervorgehoben werden, doch iſt auch hier die Rückſicht auf das Metrum im Vordergrund zu laſſen.

Beiſpiele:

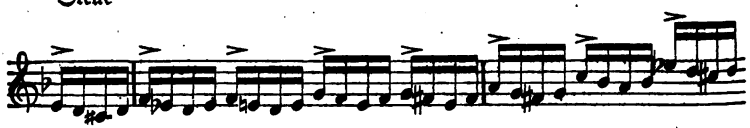
Im dritten Satze der E-dur-Sonate Op. 14 von Beethoven wird der kleine Lauf der rechten Hand, wo und in welcher Form er auftreten mag, immer nur auf dem Anfangs- und Endpunkt den Accent erhalten:



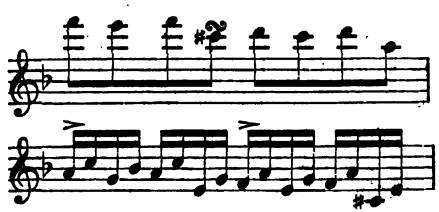
Diese Passage gleicht einer kurzen geraden Linie; die angegebenen beiden Accente begrenzen sie in ihrer plastischen Gestalt. In der vierten Reihe dieses Satzes bildet diese Linie mit einer anderen einen Winkel, und ist der Treffpunkt beider in der Winkelspitze ebenfalls zu markiren:

Ist die Passage dagegen aus bestimmten Motiven erbaut, so kommt es zunächst darauf an, ob dieselben dem Metrum entsprechen oder nicht. Liegen die Anfangstöne des Motiv's auf verhältnißmäßig guten Takttheilen, so schließt sich die Accentuation genau der Gliederung der Passage an. So würde die erste Cramer'sche Etüde durch die ersten 4 Takte hindurch eine Betonung für jedes Viertel beanspruchen; für die beiden folgenden würde der Accent auf 1 und 3 genügen; von da ab jedoch muß wieder jedes Viertel für sich markirt werden.

Im ersten Solo von Mozart's D-moll-Concert verlangt die Stelle

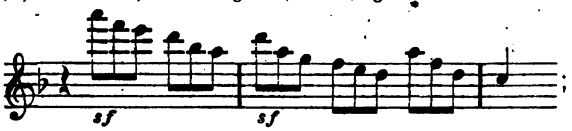


ebenso 4 Accente in jedem Takt, während die später folgende

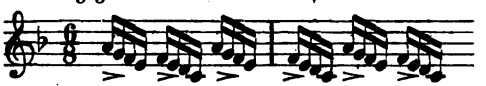


sich mit zwei Betonungen begnügt.

Contraſtirt dagegen das Metrum mit der Vertheilung des Motiv's, ſo darf das Letztere nur in den ſeltenſten Fällen mit einem Accent einſetzen. Im erſten Satz des D-moll-Trio's ſchreibt Mendelsſohn eine ſolche Vortragsweiſe an folgender Stelle vor:



ſo auch Weber gegen Ende des Concertſtückes

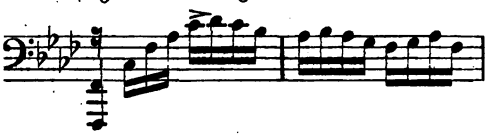


Im Allgemeinen müſſen ſich ähnliche Partien mit den regulären metriſchen Accenten begnügen. Viel kommt auf die Stellung der Paſſage zum Geſammtorganismus des Stücks an. Die weitausholenden Cadenzen der Liſzt'ſchen Schule geſtatten ſelbſtverſtändlich nach dieſer Richtung hin mancherlei Freiheiten.

Ein anderes Moment, welches für die Gliederung einer Paſſage von Belang iſt, bildet die Tonhöhe. Die Accentuation folgender Stelle der D-moll-Sonate

erklärt ſich damit, daß die relativ höchſten oder tiefſten Töne die Plaſtik der Paſſage am deutlichſten dem Ohre nahe bringen.

Aus ähnlichem Grunde beanſprucht das Final-Thema der Appassionata folgenden Vortrag



Bei gebrochenen Octaven liegt die Figuration in der Melodie, die

der vorangehende Finger durchführt, und erhält darnach der Accent seine Bestimmung, wie z. B. im ersten Satz von Beethoven's Op. 22.

Das allgemeine Tempo ist aber bei diesen Accentfragen wohl zu beachten. Wo es nicht schnell ist, und einer plastischen Auffassung der Passagen dadurch hinderlich wird, bleiben die metrischen Accente allein in ihrem Rechte. Der Spieler, der die Stellen für die Accentgebung überlegt, hat auf diesen Umstand wohl zu achten.

Der Accent macht das Passagenwerk brillant; er belebt die fließende Tonmaterie durch seine Pulsschläge, die wie Willensregungen beseelter Kräfte aus dem räthselhaften Weben unerklärlicher Gewalten hervorbrechen. Seine Anwendung ist da am meisten am rechten Orte, wo die Passagen in ihrem bunten Getümmel die Oberhand und die Hauptstimme haben; so gestattet z. B. Chopin's C-moll-Etüde Op. 10 Nr. 12 neben scharfen metrischen Accenten noch schärfere figurative, welche z. B. auf der zweiten Seite bei dem Sprunge der linken Hand aus der Tiefe nach einem höheren Ton, auf diesen, obwohl er die zweite Note des Taktes ist, mit vollem Gewicht einsetzen dürfen. Solche Irregularität des accentlichen Rhythmus steigert hier, wie überhaupt, das Leben des Werkes, hat überall ihr volles Recht, wo es sich um Leidenschaft und Feuer handelt, und dies wird meist da der Fall sein, wo die Passagen die Hauptstimme haben und schnelles Tempo vorliegt. Ein wenig gemilderter wird die accentliche Dissonanz sich geltend machen, wo die Passagen Unterlage zu einer melodiösen Hauptstimme sind, wie in zahllosen neueren Kompositionen, obwohl es auch hier dem Inhalte nur zu gute kommt, wenn bei der meist etwas monotonen Anlage des Stücks neben einer seelenvollen Auffassung der Melodie auch in der Begleitung lebens-

volle und selbstständige Regungen vom Spieler aufgesucht oder gar hineingelegt werden.

Ganz fehlen kann aber jeder Accent da, wo der Charakter des Stückes oder der Stelle Ruhe verlangt, wie z. B. in den Läufen nach dem kleinen Es-moll-Sätzchen in der ersten Bagatelle (von Beethoven), welche in das Thema zurückleiten; oder in vielen andern Adagiosätzen, wo durchaus das Passagenwerk nur bescheidene, dem Gesammtgeist sich anschmiegende Ansprüche macht. So ist auch die letzte Variation des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57 am besten ganz accentlos, nur hier und da mit einer leisen Andeutung von Betonung vorzutragen, damit die Erschöpfung und die Resignation zur Darstellung komme, die zwischen zwei Sätzen von so riesenhaftem Aufschwunge von allen Auffassungen die meiste Berechtigung hat. Charakteristisch ist ferner der Mangel des Accents für einen großen Theil der frei hingeworfenen Pianissimo-Passagen der Liszt'schen Schule, in denen der Effekt nicht in dem Aufbau der Motive, sondern in dem Totaleindruck des Flüstertones liegt.

Die Stärke der Accentuation steht allemal in natürlichem Verhältnisse zu der allgemeinen Kraft der Tongebung, und würde von dieser Regel nur in ganz besonderen Fällen von dramatischem Gehalte eine Ausnahme zu statuiren sein. Im zarten Spiel ist der Accent zart, im lauten stark, und im Crescendo und Diminuendo unterstützt er durch Anschmiegen an die Tongebung deren Wirkung.

Die Bedeutsamkeit des allgemeinen Inhaltes giebt schließlich den Ausschlag, in wie weit das accentliche Leben einer besonderen Darstellung bedarf. Eine Etüde von Czerny, eine Phantasie von Thalberg werden sich mit schlichten regulären Accenten begnügen. Die feinen Rhythmiker Chopin und Schumann werden die Nüancirungen desselben bis zu einem sehr hohen Grade des künstlerischen Geschmackes gestalten und Beethoven wird immer da, wo es auf das musikalische Leben in seiner inhaltvollsten und trotz seiner melancholischen Verein-

ſammung geſündeſten Kraft ankommt, die ſchönſte, reichhaltigſte und wahrſte Bedeutung des Accentes erkennen laſſen.

2) Den diametralen Gegenſatz gegen die Paſſage macht die Cantilene, und ihre Accentuation beſtimmt ſich nach ähnlichen Geſetzen. Der Spieler muß die Melodie als eine zuſammenhängende, geordnete, die logiſche Form und Bedeutung der ſprachlichen Phraſe ſymboliſch nachbildende Tonreihe auffaſſen und ſich an dieſen urſprünglich erſten wie letzten Eindruck halten. Demgemäß ſind in dieſem Gebilde vorzüglich die Hauptbegriffe kennen zu lernen und die Zielpunkte der Bewegungen in's Auge zu faſſen, welche von den mehr nebenſächlichen Tonelementen ausgehen. — Daneben iſt aber der Grad der Stimmungswärme überhaupt auch zu beachten, in dem ſich eine Melodie entweder an ſich, oder beſonders im Zuſammenhange eines Werkes bewegt. Der ſingende Anſchlag, wie er in den früheren Theorien gelehrt wurde, iſt erſte Vorausſetzung und iſt aus ſeinen zahlreichen Stärke- und Ausdrucksgraden die entſprechende Form zu wählen. In vielen Fällen wird ſomit die ganze Klangfarbe der Melodie ſchon eine Art der Betonung in Anſpruch nehmen, die ſich der leichteren Tongebung der Paſſage gegenüber als Accent geltend macht. Dies bezieht ſich hauptſächlich auf die moderne Darſtellung geſangartiger Sachen; in anderen Fällen wird die Melodie ſich der zarteren, ja zarteſten Anſchlagsfarben für einen Theil ihrer Töne, zuweilen für ihre ganze Ausdehnung bedienen. Dies ſind Unterſchiede, die an anderer Stelle ihre Andeutung erfahren haben und noch genauer erfahren werden; hier kommt es nur darauf an, im Laufe der Melodie die Hauptbegriffe klar zu machen und ihre Hervorhebung als höchſtes Geſetz der Declamation zu bezeichnen.

Formell betrachtet iſt die Melodie eine metriſch geordnete Folge von Tönen, die in ſich eine gewiſſe Zahl von Unterſchieden darbieten. Die letzteren beruhen auf Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Con-

sonanz und Dissonanz. Naturgemäß hat die längere Note das Uebergewicht über die kürzere, die höhere über die tiefere, die dissonirende über die consonirende. In erster Linie wird die schärfere Betonung den in der oben bezeichneten Weise hervortretenden Noten zu Theil werden müssen, die geringere sich in einem gewissen Verhältnisse auf die anderen Noten erstrecken, und zwar so, daß, je mehr der bezügliche Ton seiner Stellung nach auf den Charakter eines Hervortretens verzichtet, er die leisere Betonung erhält. Ferner ist der Verlauf der ganzen Bewegung zu beachten. Die Mitte derselben repräsentirt den Gedankenstrom in voller Thätigkeit und wird ebenfalls größere Accentuation beanspruchen dürfen, als Anfang und Ende. Vorausgesetzt wird hierbei jedoch die Abtheilung einer Melodie nach ihren vollkommenen Perioden, deren eine mindestens erforderlich ist, um überhaupt ein Ganzes darzustellen. Bekanntlich können sich mehrere Phrasen zusammensetzen und eine Melodie bilden; für diese in ihrer Vereinzelung würde die genannte Regel nicht immer zutreffen.

Keine Melodie, sei sie als Ganzes in dem oben bezeichneten Sinne gefaßt, oder als ein Theil dieses Ganzen, der etwa durch ein Komma oder eine geringe Interpunktion sich in demselben abgränzt, entbehrt der Hauptnoten, oder wenigstens eines Hauptbegriffes, welcher als Ziel für die Bewegung zu betrachten und demgemäß zu accentuiren ist.

Setzen sich mehrere durch solch ein Komma geschiedene Phrasen zu einer Melodie zusammen, so ist zu überlegen, in welchem Theile der Hauptinhalt liegt, und ist in diesem Punkte unter allen der stärkste Accent zu geben. Die andern Phrasen sind im Verhältniß zu ihrer Bedeutung und Stellung mit stärkeren oder schwächeren Accenten zu versehen. — Besteht eine Melodie aber aus mehreren kleinen Perioden, bildet sich eine Liedform in zweifacher oder dreifacher Theilung, so liegt der Culminationspunkt der Bewegung in

der Mitte, und werden sich hier nach einer ebenfalls genau zu ermittelnden Steigerung die, im Vergleich gegen die anderen Theile, stärker zu gebenden Accente bestimmen. Die Wiederkehr des ersten Gedankens im dritten Theile der Liedform wird eine im Ganzen dem ersten sich anschließende Accentuation beibehalten; bei mehrfacher Wiederholung jedoch wird nach dem bekannten Prinzipe der Abwechselung auch hierin variirt werden müssen.

Oft treffen mehrere charakteristische Zeichen für das Hervorheben einer Note zusammen; die höhere ist zuweilen auch die längere, und auch die dissonirendere Note. In solchem Falle ist die Accentuation um so eindringlicher; schwanken aber die Kennzeichen, theilen sie sich so, daß das Längere nicht weit neben dem Höheren steht, oder dies nicht dissonirend genug gegen andere benachbarte Elemente absticht, so wird der Spieler überlegen müssen, welche Stellung die wichtigere ist. Der Rhythmus wird hier oft den Ausschlag geben, gemeiniglich aber wohl das Höhenverhältniß den Vorzug vor den übrigen Merkmalen verdienen; nur wo die höchste Note von auffallend kürzerem Werthe ist, als die andern, wird sie die Accentuation ablehnen. In vielen Fällen wird aber wohl eine geringere Accentuation, neben der eben bezeichneten stärksten, denjenigen Stellen zu Theil werden können, die durch Länge oder Dissonanz gleichfalls Anspruch darauf haben.

Liegt bei einer dreitheiligen oder zweitheiligen Liedform der Culminationspunkt der Bewegung nicht in der Mitte, wie dies sich auch zuweilen ereignet, so schließt sich selbstverständlich der Gang der Accentuation dem des allgemeinen Ausdrucks an.

Die genannten Regeln betreffen das normale Verhältniß und werden in den meisten Fällen ausreichen. Es ist aber auch auf einige andere Punkte noch Rücksicht zu nehmen.

Zuvörderst ist hier, wie bei den Passagen, die Bemerkung zu wiederholen, daß der reguläre, metrische Accent auch in einem ge-

wissen Rechte bleibt. Abgesehen von der Nothwendigkeit, daß jüngere Spieler demselben zuvor gerecht werden müssen, ehe sie die Feinheiten der Vortragsaccente aufsuchen, muß das Bewußtsein der regulären Accentuation als erste Grundlage stets wach erhalten bleiben.

Dieselbe wird in vielen Fällen durch alle noch so complicirten Vortragsaccente durchschimmern; geschieht dies auch nicht immer durch lautes Hervorheben, so wird in der Ruhe und nachhaltigen Ausdauer der guten Taktheile genug angedeutet werden können, um das Gehör auch über diese Linie des Lebensfadens der Töne klar zu erhalten.

In vielen anderen Fällen aber wird geradezu der metrische Accent allein den Vortrag ausmachen; und diese werden sich da besonders ereignen, wo die Töne in der Figuration einförmig sind, oder wo die andern Momente so gemischt auftreten, daß sich ein entschiedenes Hervortreten eines bestimmten Haupttones nicht nachweisen läßt.

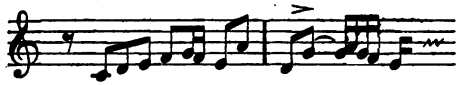
Syncopirte Noten haben auch in der Melodie meist dieselbe Schärfe der Betonung, die früher allgemein für dieselben zur Regel gemacht wurde, weichen aber trotz ihres Längenübergewichts zuweilen den höheren Noten, wie aus dem Beispiele im Andante der D-moll-Sonate (vgl. oben) hervorging.

Die dramatische Bedeutung der musikalischen Redeweise macht hingegen Ausnahmen von allen bis hierher aufgestellten Regeln möglich; die Sinnfolge des Textes kann sich namentlich gegen obiges Gesetz, daß in der Mitte des Tonstromes die Hauptkraft liege, auflehnen, und kann das Gewicht ebenso gut in den Anfang wie auf das Ende der Phrase verlegen. — Das Klavier hat zwar keinen Text, aber wo es Melodien aus Opern, Oratorien u. s. w. in seine Sphäre überträgt, wird es demgemäß auch die Declamation entsprechend beibehalten müssen. In Folge dieser Vielseitigkeit des Tonlebens wird denn auch die Komposition der Melodie von vorn herein,

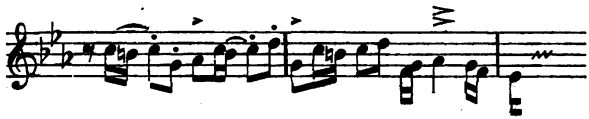
ohne von bestimmtem Texte auszugehen, die Mannigfaltigkeit des Sprachausdrucks symbolisirend in ihrer ganzen Freiheit nachbilden können, mit Fragen beginnen, mit einem Ausrufe endigen, von Zweifeln hin- und hergeworfen werden und dergl. und von dem normalen Gange der oben bezeichneten rhetorischen Satzformen und ihres Ausdruckes abweichen. Auch tiefe, ja tiefste Noten können den Hauptaccent auf sich ziehen, und man könnte die Regel in Bezug hierauf auch so aufstellen, daß die aus dem gleichartigeren Elemente der melodiösen Glieder auffallend heraustretenden Noten, gleichviel, ob dies durch Tiefe oder Höhe geschieht, den schwersten Accent erhalten.

Beispiele:

In folgendem Fugenthema von Bach fällt der Hauptaccent auf g, wegen der Länge und Syncopation

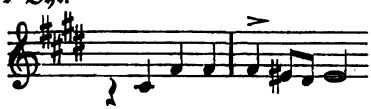


Aehnliche Gründe bestimmen den Accent des folgenden Themas:

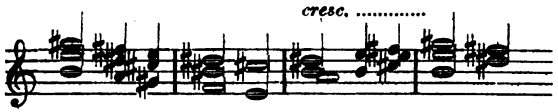


In folgendem Thema giebt der metrische Taktaccent allein den Ausschlag, da andere Bestimmungsgründe nicht vorliegen; wenigstens fällt die auf das accentuirte fis kommende Dissonanz im Laufe der Fuge nicht in's Ohr.

Bach:



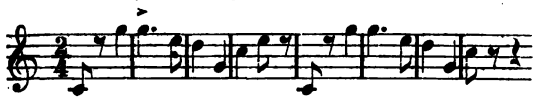
Aehnliches gilt von folgendem zweiten Thema der Beethoven'schen C-dur-Sonate Op. 53:



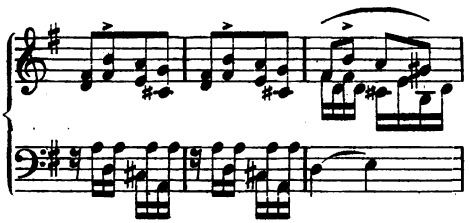
Hier wird offenbar Alles gesungen, und kein Element will in seiner Betonung verkürzt sein. Das hohe gis wird allerdings am Ende ein etwas größeres Gewicht auf sich ziehen.

In folgendem Thema lassen Höhen- und Längenverhältniß — wenn man will, auch der reguläre Accent auf dem guten Takttheile keinen Zweifel über die Betonung:

Beethoven Op. 53.



In folgender Stelle entscheidet das Höhenverhältniß über die Accentuation, obwohl alle Töne singend vorzutragen sind.



Beethoven
Op. 14.
G-dur-Sonate.

Die Einleitung der Chopin'schen Polonaise Op. 22 (Andante) hat treffende Stellen, in welchen die Dissonanz für die Accentuation der Singenote entscheidet. Im zweiten Thema der Beethoven'schen G-dur-Sonate Op. 31 (I. Satz) verlangt die Synkope den Hauptaccent.

Schließlich erfolgt eine Angabe der Accente für eine längere Liedform, nämlich das Thema der Beethoven'schen As-dur-Sonate Op. 26. — Der erste Satz umfaßt 8 Takte, diese bestehen aus

einem Vorder- und Nachsatze, jeder zu vier Takten. Der Gipfelpunkt der Steigerung befindet sich im vierten Takte und fällt hier der Accent auf die Singenote des wegen ihres Höhenverhältnisses. Im sechsten Takt geht die Melodie noch höher hinauf bis f und erhält hier ebenfalls eine schärfere Betonung. Von da ab senkt sich die Tonstärke und giebt nur auf den Accord fes b des wegen seiner dissonirenden Beschaffenheit noch einen leiseren Accent. — Die nächste Gruppe von 8 Takten wiederholt etwas variirend die erste, schließt sich in der Accentuation ganz derselben an, bedarf nur im zweiten Takte noch eines neuen Accents aus metrischen Gründen, um unter 6 gleichen Noten as, die wichtigste, auszuscheiden. — Der zweite Theil von 10 Takten erhebt sich zu etwas unruhigerer Stimmung, die sich aber aus Rücksicht gegen den Charakter des Totalbildes nicht im Tempo ausdrückt. In der Accentuation jedoch macht sie sich durch eindringlichere Hervorhebung der Noten as im sechsten und g im achten Takte bemerkbar. Die letzte Gruppe von 8 Takten entspricht der zweiten und hat auch dieselbe Accentuation.

Es ist hier noch zu bemerken, daß in vielen recitirenden Melodien auch recht wohl mehrere Noten hintereinander einen gleich starken declamatorischen Accent erhalten können, wie dies z. B. in Bach's figurirtem Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", in Marx Auswahl Nr. 8 mehrfach nothwendig ist.

Ein Unterschied zwischen den beiden Zeichen > und — oder ▾ ist ebenfalls zu beachten. Das erste Zeichen ist ein schärferer Accent, der mehr durch den stehenden Finger herausgebracht wird; in manchen Fällen sogar durch Schlag oder ungebundenen Einsatz. Der liegende Strich ist ein milderer Accent, der mehr singt und durch Fingerdruck oder einen in Druck sogleich übergehenden gelinderen Schlag, meistens aber in gebundener Spielweise auszuführen ist. Wo er ungebunden einsetzt, wird meist dem Strich noch der Punkt beigefügt.

Ich mache übrigens darauf aufmerksam, daß in vielen Stellen der modernen Literatur, namentlich bei Chopin, ein besonders feiner Piano-Einsatz mit dem Accent logisch gleichbedeutend sein kann. Im Des-dur-Notturno könnte man beispielsweise das b im 4. Takt so fassen:

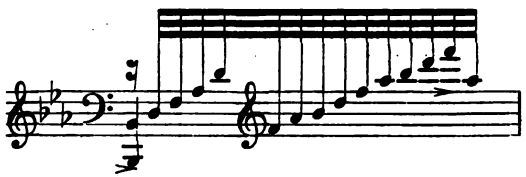
Der Ton tritt dann mit derselben Wichtigkeit heraus, als wenn man nach Chopin's Vorschrift ihn stärker faßte. Nur ist diese Spielweise mit Vorsicht zu verwenden, da sie leicht in's Manierirte fällt. Für klassische Werke ist sie ihres überfeinen Reizes halber kaum zu empfehlen.

3) Wir gehen zu der Fülle derjenigen Gebilde über, die weder rein cantilenenartig, noch rein passagenartig zusammengesetzt sind, sondern beide Prinzipe mischen. Diese umfassen zunächst die getragenen, melodiösen Tonstücke in langsamer Bewegung, welche mit Coloraturen und Klavierpassagen geschmückt sind.

Die besten Beispiele werden sich in jedem Mittelsatze eines Hummel'schen Concertes, in den Adagiosätzen Beethoven'scher Sonaten und zahlreichen modernen Notturno's (z. B. Chopin Op. 9 Nr. 2, Op. 37 Nr. 1, Op. 15 Nr. 2) auffinden lassen. — Die Regeln der Accentuation setzen sich hier aus den in den beiden vorigen Nummern aufgestellten zusammen und ist im Ganzen nichts Neues hinzuzufügen. Die Passagen werden hier schon in der Anlage der Komposition keine so prävalirende Rolle erhalten haben, daß sie ihre Accentuation in der Eindringlichkeit geltend machen, die in der ersten Nummer vorausgesetzt werden mußte. Sie sind also im Ganzen der Gesanglichkeit enger anzuschmiegen, werden zuweilen nur in buntere Figuration übergreifen und in dieser maaßvoller ihre Accente beanspruchen müssen. Der Totalcharakter bleibt Gesang.

Zuweilen ist der Inhalt solcher Passagen rein figurativ, instrumental, ohne Gesangmomente. In diesem Falle wird die lineare Zeichnung wie früher besonders in den Punkten, wo zwei Linien sich treffen, durch Accentuation klar zu machen sein, wie z. B. im Larghetto von Hummel Op. 18 im neunten Takte:

und ferner im 14. Takte, wo Tiefe und Höhe markirt werden

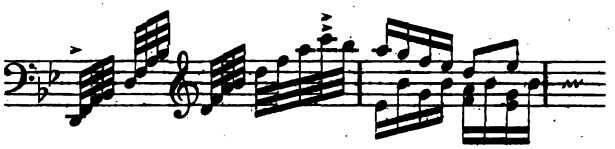


Oder die Passage enthält — theils durchweg — theils in Einzelpunkten, namentlich am Ende, gesangliche Momente. In diesem Falle stehen dieselben im Vordergrunde der Bedeutsamkeit und bilden ihren accentlichen Vortrag ganz nach Analogie der Cantilenen, z. B. im 13. Takt:

Hier hat das Ende in es den Hauptaccent, nämlich den singend markirten. Die beiden andern auf a und g sind figurativ und schwächer.

Oft liegt das Singende versteckter, und der Spieler muß schon tiefer in ächt musikalischem Denken geübt sein, um den gesanglichen Punkt zu finden. So ist z. B. in folgender, dem Finale der Beethoven'schen B-dur-Sonate Op. 22 entlehnten Stelle das oberste c

singend zu markiren, da es in das Thema einleitet, während sonst die ganze Passage einen ganz gesanglosen, figurativen, sogar leer figurativen Inhalt hat:



Es ist übrigens bei diesen beiden Beispielen, dem folgenden Kapitel vorgreifend, die Bemerkung hinzuzufügen, daß der singende Ton gleichzeitig angehalten werden muß, und dadurch die Schärfe des Accents zuweilen gemilderter sein darf.

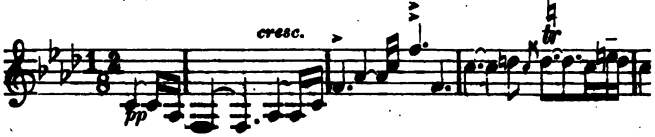
Die zweite Hälfte der dieser Nummer unterzuordnenden Fälle umfaßt die melodiösen, meist thematisch entworfenen Gedanken, welche zwar im Sinne des Gesanges concipirt sind, aber mit den dem Klavier eigenen, der Gesangestechnik überlegenen Mitteln dargestellt werden. Namentlich ist es die Freiheit und Leichtigkeit der Klavierpassagen, die bei der Bildung solcher Gedanken mit in der Phantasie liegen, und welche den Klaviermelodien vor denen des Gesanges die größere Flüssigkeit der Ornamentik hinzufügen. Andererseits benutzt das Klavier den größeren Stimmumfang seiner Töne und beschränkt das gesanglich Zusammengehörende nicht auf die engen Grenzen eines einzelnen Stimmregisters. Es bezieht Töne auf einander, die oft um mehrere Oktaven auseinanderliegen, ganz so, als ob sie dem Bereiche einer Singstimme gehörten. Diese beiden Erweiterungen muß der Spieler mit in den Gedanken der musikalischen Phrasen aufnehmen, den Vortrag aber ganz den vorher besprochenen Regeln gemäß einrichten. Es ist also im Ganzen nichts Wesentliches hinzuzufügen; die musikalische Vorstellung muß den gedanklichen, den vocalen Kern im Flusse der Passagen entweder auffinden, oder dieselben, wo ihr Charakter es erfordert, selbst als

vollständig gesungen, nur mit den Mitteln des Klaviers denken und demgemäß accentuiren.

So fängt z. B. das Thema der Beethoven'schen C-dur-Sonate Op. 53 mit einer reinen Klavierpassage an, die mit dem Handgelenke ausgeführt wird. Der gesangliche Kern liegt in dem dreizehnmaligen e der Oberstimme, natürlich nicht als ein so oft wiederholter Ton, sondern als ein einmaliger. Derselbe findet seinen Fortgang in fis, das die Klavierauffassung der ersten Figur entsprechend durch einen zweimaligen Handgelenkanschlag giebt, der Gesang aber ebenfalls nur als einen Ton vorstellt. Der höchste Ton g ist der Gipfelpunkt des Motivs und erhält den Hauptaccent; diese Note ist im Klavierthema nur einmal gegeben. — Die folgenden Sechzehntheilnoten sind freilich zunächst wirklichem Gesange in dem vorgezeichneten Tempo unausführbar, sie enthalten aber, ausgehend und sich entwickelnd aus dem flüssigen Geiste des ganzen Anfangs, eine so natürliche Steigerung des Ausdrucks, daß die gesangliche Vorstellung sofort eine ihrem innersten Wesen analoge Fortbewegung darin erkennt, die sie in ihren Mitteln vielleicht mit wenigeren und langsameren Noten geben würde, die sie aber auf dem Standpunkte des Klaviers natürlich findet, und über deren Accentuation sie keinen Augenblick in Zweifel bleibt. — Dieser Punkt ist von Wichtigkeit, denn die Themen vieler Sonaten, Rondo's und Salonstücke sind in dieser Weise entworfen und beanspruchen eine entsprechende Darstellung. Daß die Passage sich zuweilen in ihrem reinen Figurenreize geltend macht, kann natürlich nicht fehlen, und ist in solchem Falle ihre Accentuation den bekannten Regeln gemäß auszuführen. — Die Logik des rhythmischen Denkens wird auf eine strengere Probe gestellt, als bei reinen Cantilenen oder Passagen, um so mehr aber ist die Sorgfalt des Vortrags gerade in der Darstellung solcher Klavierthemen zu fordern und zu üben. — Die Klarheit der Gliederung, die Steigerung der Bewegungsmomente zu ihrer

höchsten Lebhaftigkeit, die Gipfelpunkte des Ausdrucks sind hier wie überall die scharf im Auge zu behaltenden Stellen und erhalten als Hauptbegriffe ganz wie in den einfachen Cantilenen die schärfere Betonung.

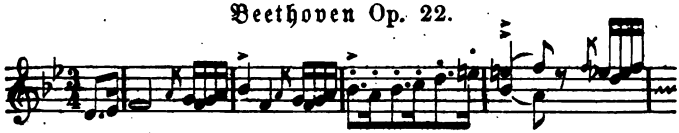
So ist z. B. das Thema der F-moll-Sonate Op. 57 in folgender Weise zu accentuiren



Das höchste f hat den stärksten Accent; am Ende hat e noch einen milderen gesangartigen. —

Das Menuett in der Beethoven'schen Sonate Op. 22 hat zwei sehr schöne Steigerungen; die eine fällt in den Vordersatz und erhält den Hauptaccent auf e im vierten Takte, die zweite im siebenten Takte auf g; der achte Takt erhält der Symmetrie mit dem vierten wegen auch noch einen schwächeren Accent:

Beethoven Op. 22.



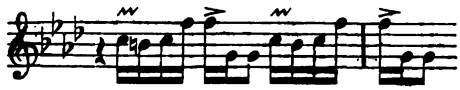
Das Thema des Finales in der D-moll-Sonate Op. 31 hat schon in dem Motiv einen gesanglichen Ton und muß denselben ein wenig hervorheben, obwohl es ganz klavierpassagenartig gehalten ist u. dgl. m.

Das Thema von Liszt's E-dur-Polonaise hat in den ersten beiden Takten den Ton auf ais, während der Hauptaccent in den 4. Takt auf gis gelegt werden muß.

Der Allegro-Einsatz von Weber's F-moll-Concert hat drei Accente:

den ersten wegen der Tonhöhe, die beiden andern aus metrischen Rücksichten.

Eine Passage, wie die folgende aus Henselt's Concert I. Satz, begnügt sich mit metrischen, aber gesanglichen Accenten:



u. s. f.

Im Thema der Chopin'schen Es-dur-Polonaise wird der erste Takt nur den ersten Ton markirt verlangen; im zweiten Takt sind die Accente irregulär, sie fallen auf das zweite und sechste Achtel, aus Rücksicht auf Syncope und Tonhöhe.

Indem wir somit die Passage in ihrer reinsten Gestalt, hierauf die Cantilene und drittens die Vereinigung beider Formen in den Klavierthemen betrachtet haben, sind wir dem Materiale in seinem ganzen Umfange gefolgt und es bleibt nur noch übrig, das Zusammentreffen der genannten Ideen zu gleichzeitiger Verbindung einer kurzen Erörterung zu unterwerfen.

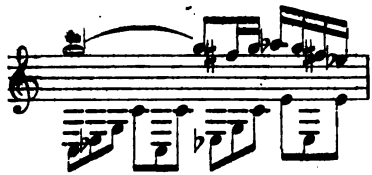
4) Das rhythmische Leben wird sein vielgestaltiges Bild in den meisten Fällen in gleichzeitig sich abspinnenden Tonreihen entfalten. Selten geht ein Prinzip so monoton durch ein Werk oder eine Stelle, daß die Spannung des Spielers nur in einer einzigen Linie die Feinheit der Rhythmik durchzuführen hätte. Die einfachste Cantilene hat meist doch eine Begleitung, die, so untergeordnet sie sein mag, auf Momente ihr Dasein durch den leisen Pulsschlag eines Accentes verrathen muß. Zwar fehlt es nicht an Beispielen, wo nur der Fluß einstimmiger Passagen, oder eine einfache Melodie ohne eine besonders figurirte Begleitung die Scene eines musikalischen Werkes erfüllt; — (man denke nur an das zweite Thema der

C-dur-Sonate von Beethoven Op. 53) im Allgemeinen aber gehen mindestens zweierlei rhythmische Willensäußerungen durch das musikalische Lebensbild; dies gilt von der Mehrzahl, selbst der einfachsten Gebilde, ohne einmal das mehrstimmige Gewebe der Polyphonie anzuführen, das vorzugsweise seinen Vortrag in der richtigen Accentuation jeder einzelnen Stimmreihe hat.

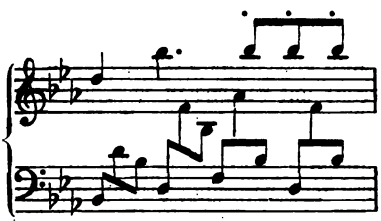
Für diese Fälle gilt die Regel, den Charakter der verschiedenen Stimmen wohl zu prüfen. Sobald ein Prinzip überwiegt, wird die Accentuation des anderen beschränkt werden müssen. Sind Beide oder mehrere gleichberechtigt, so ist die Genauigkeit der Accentuation allen gleichmäßig zuzuwenden. — Die Begleitung tritt in cantilenenartigen Sachen allerdings sehr zurück; dies gilt besonders von liedartigen Sachen modernen Charakters. Selten aber wird sie bis zur Nichtigkeit unterdrückt, besonders wo sie brillant ist. Bei aufsteigender Wärme und Leidenschaft wird sie oft die ganze Fülle ihres accentlichen Lebens entfalten, und ist hierbei nicht einmal an so brillante Begleitung zu denken, wie sie z. B. in Henselt's „Danklied nach Sturm" Op. 5 vorliegt. Hier ist die letztere mindestens gleichberechtigt mit der Melodie; das Gesagte gilt schon von den bescheidenen Liedern ohne Worte Mendelssohn's, in denen die Begleitung zurücksteht, auf Momente aber (z. B. V. Heft Nr. 1) ihr Dasein accentlich bemerkbar macht, zuweilen sogar durchgängig den Accent in feuriger Weise erfordert (z. B. V. Heft Nr. 2).

Der meiste Wechsel findet natürlich in den geistreichsten Kompositionen statt. Es ist ein eigenthümlicher Charakterzug des Tonwerkes, daß je geistvoller, inhaltreicher es ist, um so mannigfaltiger auch seine Rhythmik auftritt. Es sei hier nur ein Beispiel noch angeführt.

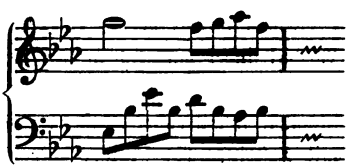
Das erste Solo des Beethoven'schen C-moll-Concertes bringt alle Fälle zur klaren Anschauung. Vom 11. Takte an



geht eine triolenartige, mit ſchwachem regulären Accente zu verſehende Unterſtimme zu einer declamatoriſch zu accentuirenden Oberſtimme zuſammen. Hierauf wechſeln rein paſſagenartige Klavierſtellen, die zum Theil ſcharfen regulären und gleichzeitig figurativen Accent erhalten, mit kleinen Orcheſterintermezzos, bis das zwiefache Accentelement auf's Neue in dem Takte



anhebt und 8 Takte hindurch fortgeſetzt wird. Dann kommen wieder Klavierpaſſagen 6 Takte mit ſcharfem, hierauf 4 Takte mit gemildertem Accent. Die letzten löſen ſich in das zweite Thema auf



In dieſem tritt nun die Begleitung ganz zurück und die Declamation der Oberſtimme behält das alleinige Recht. Dies dauert aber nur ſechs Takte. Schon im letzten ſetzt auch in der Begleitung der Accent auf dem vierten Viertel ein, ſetzt ſich ſcharf im ſiebenten

Takte fort, verstummt aber wieder im achten. — Diese Verhältnisse gehen gemischt und abwechselnd fort bis gegen Ende des Solo's. Hier treten wieder ausschließlich Klavierpassagen ein, die den möglichst brillantesten und schärfsten Accent bis zum Schlusse beibehalten.

Die Accentuation kennzeichnet den Spieler, und man kann sagen, daß sich in ihrer Art und Weise ein gewisser Styl ausprägt. Der eine Virtuos wird sich mehr auf Feinheit, ein anderer mehr auf Klarheit und Korrektheit, ein dritter auf machtvolle Kundgebung der Accente legen. Zwar verlangt die absolute Objectivität die vollkommene Auslösung aller den Accent betreffenden Aufgaben; aber die Individualitäten sind physisch und geistig doch verschieden. Die Klangfarbe der Accente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine subjective, und ein großer Reiz der Virtuosität liegt in der Verschiedenheit der geistigen und physischen Persönlichkeiten. Wer hätte nicht den machtvollen Aufschwung der Accente in der Liszt'schen Schule, den pikanten Reiz tänzelnder Rhythmen in Th. Kullak's Spiel, den schönen declamatorischen und regulären klaren Accent Thalberg's, die edle Tonfülle Dreischock's und seine im leisesten Spiel klar bleibenden zartsinnigen Accente, als charakteristische Spielweise der Künstler überhaupt, bemerken müssen. Die Rubinstein'sche Accentuationsweise ist, wie sein ganzes Spiel, hinreißend, von der feurigsten Kraft, der zartesten Poësie, in Einzelnheiten aber mitunter nicht getreu, zuweilen selbst nicht formell schön. Seine genial-schöpferische Reproduction erzwingt manchesmal dem gewichtlosen Ton eine hervorragende Bedeutung. Hingegen kann man sich keine proportionirteren Accente denken, als in dem klar reflectirten Spiel Taufig's. — Schließlich darf die üble Gewohnheit, irreguläre und stechende Accente, eines nicht zu billigenden Virtuoseneffektes halber, zu häufen, hier nicht unerwähnt bleiben. Das Effektvollste liegt im Wahren, nicht im Auffallenden.

Fünfzehntes Kapitel.

Vom Crescendo und Decrescendo. Von den aus dem vereinigten Inhalte der realistischen und idealistischen Musikanschauung für diese und ähnliche Vortragsweisen sich ergebenden Prinzipien.

Der Accent hat das Tongemälde belebt. Klarheit, Verständigkeit, Uebersichtlichkeit sind demjenigen Materiale mitgetheilt worden, welches in seiner specifisch sinnlichen Qualität, außer der Schönheit der Form, auch den Lebensverlauf gewisser Seelenzustände so treu abspiegelt wie kein anderes. Zwei Bewegungen sind es, in denen der Athmungsprozeß des Gefühls besteht, die, abgesehen von jedem Inhalt, alle Empfindung charakterisiren: das Herausdrängen aus der Brust und das sich Hineinnehmen in die endlosen Tiefen ihrer Welt. — Das Herausdrängen des Gefühls nach seinem Objecte — sei dieses der unendliche Himmel, oder die Weite der unbegrenzten Welt, oder ein bestimmter endlicher Gegenstand — gleicht dem Aufwogen, dem Andrängen einer Fluth. Das sein Object in sich hineinnehmende Gefühl hat hingegen eine sich mehr beruhigende Bewegung, die namentlich, wo der Besitz des Gegenstandes errungen ist, sich bis zum normalen Zustande der Befriedigung in gleichmäßigem Dahinströmen beschwichtigt. Das Leben des Gefühls ist ein Wogenspiel von Aufwallen und sich Beruhigen, von Hinausdrängen über die endlichen Schranken in's Unendliche und einem resignirten sich in sich selbst Befriedigen und Fügen unter die endliche Nothwendigkeit. — Dies ist so recht sein Charakterzug.

Das musikalische Material symbolisirte den Strom des Gefühls überhaupt im Allgemeinen, hierauf die Welt des Inhaltes, wie sie aus ihrer Bestimmtheit sich auflöste in die phantastischen Dämmerweiten einer anders gefärbten Sphäre. Die Rhythmisirung des Tonflusses und die Accentuation waren die künstlerischen Mittel des

Spielers, diese Bedeutungen zur klaren Darstellung zu bringen. — Es wohnt nun der Tonkunst auch die Eigenschaft tief inne, den zuletzt angeführten Lebensvorgang des Gefühls, das Anschwellen und Abnehmen nachzubilden. Das Crescendo und Decrescendo sind die Mittel, die der Spieler anwenden muß, um diesen neuen Lebenszug des musikalischen Inhaltes hervorleuchten zu lassen.

Die Lehre hat zu untersuchen, wo und wann die Idee des Kunstwerks diese Schattirungen will und wollen muß, und die praktische Regel ergiebt sich — da die mechanischen Bedingungen überwunden sind — hieraus von selbst.

Indeß auch ein noch anderes Gesetz, als die bloße Nachbildung von Gefühlsprozessen, bestimmt den Verlauf des musikalischen Kunstwerks. Keineswegs ist diese idealistische Auffassung der Tonkunst die allein berechtigte. In dem Organismus des Tonwerkes liegt außer der Symbolik des Seelenlebens, des Sinnlichen, rein Formellen, ja plastisch Formellen so viel, daß auch diese Faktoren zu Rathe gezogen werden müssen, wenn es sich um die Aufstellung von Gesetzen für die in Rede stehende Vortragsseite handelt. — Die sich einseitig auf diesen Standpunkt stellende Anschauung, welche die realistische genannt wird, muß die Idee der Mannigfaltigkeit als das Prinzip anzuführen haben, welches die Crescendo- und Decrescendo-Stellen den bisherigen Färbungen hinzufügen läßt. Leugnet nun die realistische Anschauung den Gefühlsinhalt der Musik ab, so muß sie in ihr doch eine Darlegung von Kräften anerkennen, denen die Fähigkeit innewohnt, sich in einer Summe von Potenzen und Schattirungen zu offenbaren, unter denen die hier in Rede stehende ein vorzügliches Mittel der Abwechselung gewährt.

Unser Standpunkt, als der zwischen beiden stehende, hat beide Prinzipien zu umfassen. Allerdings ergeben sich die Regeln für Anschwellen und Abnehmen der Töne nicht aus einem allein; keins reicht aus für die Vielseitigkeit aller Fälle. Aber sie reichen sich

beide die Hand, und wo sie nicht beide zugleich den Vortragenden leiten, ergänzt eins das andere.

Der Punkt, in welchem sie zusammentreffen, ist die Steigerung in dem Leben der Tonelemente und das Zurückgehen derselben zur Ruhe. Es giebt eine Summe von Momenten in der Musik, die, abgesehen von jeder Beziehung zu irgend welchen Lebenserscheinungen, in natürlicher Weise Erhebungen des ursprünglich ruhigen Keimes zum Aufschwunge von Entwickelungen ausdrücken, und andere, welche aus den letzteren die Rückkehr zur Ruhe bezeichnen. Die ersteren erhalten naturgemäß das Crescendo, die letzteren das Decrescendo. Diese Momente haben hinsichtlich ihrer Ausdehnung die unendlichste Verschiedenheit. Der Fortgang von einer Consonanz zur Dissonanz kann in zwei nebeneinander liegenden Tönen bestehen; dies ist eine Steigerung kleinster Art. Es kann aber ein Motiv Seiten hindurch immer mächtiger, in immer neuem Lichte aufgezeigt werden. Hier würde ein Crescendo in großem Umfange entstehen. Jeder Fortgang von der Tiefe in die Höhe ist eine Steigerung, jede Rückkehr aus der letzteren in die erstere eine Abschwächung, jede kompositorische Entwickelung muß die Contraste der Ruhe und Bewegtheit enthalten, selbst das kleinste Tonbild; es werden sich also auch im Sinne der Disposition und Gliederung Steigerungen und Abschwächungen nachweisen lassen. Harmonisch, rhythmisch, melodisch und im Gedanken der kompositorischen Form liegen solche Momente. Ja, man kann noch weiter gehen; auch im Gegensatze der polyphonen und monophonen Schreibart sind dieselben begründet. Jede kann im Gegensatze gegen die andere ebenso oft eine Steigerung als eine Abschwächung bezeichnen und das Crescendo wie das Decrescendo wird eintreten müssen.

Die Idee der Steigerungen steht über den einseitigen Regeln der idealistischen und realistischen Anschauung, denn sie führt beide zusammen. Die idealistische nimmt nur das Moment des Reizes

auf die Subjectivität bei dem Musikschönen mit hinzu, und deutet ihre Regeln nach dieser Seite hin; die realistische nennt das Willkür und hält sich objectiver, nüchterner.

Es giebt nun aber noch Fälle, wo die Steigerung nicht unmittelbar nachweisbar ist, und doch Crescendo oder Decrescendo erfordert wird. Für diese muß einer der beiden Faktoren allein die Bestimmung übernehmen. Auf der einen Seite wird also ein bestimmter dramatischer Gedanke, welcher den Tönen zuertheilt wird, eine Art von rhetorischer Declamation, welche individueller und genauer einen Inhalt in Tönen niederlegt, als diese in ihrer Allgemeinheit und für sich anzugeben vermögen, das Crescendo und Decrescendo erfordern. Ursprünglich ist solche Musik freilich mit einem Text gedacht. Aber auch abgesehen von Uebertragungen dramatischer Musik auf das Piano, die zunächst sich der textischen Vortragsweise anschließen müßten, ist — besonders im Sinne der neueren Richtung — Musik denkbar, die von speciellen Vorstellungen dramatischer und lyrischer Situationen ausgeht. Und hier können sich Fälle ereignen, die nicht rein von formellen Gesetzen ihre Bestimmung des Vortrags erhalten. Umgekehrt wird noch öfter Musik vergebens eine Aufhellung über Vortrag aus dem symbolischen Zusammenhange mit dem Gefühlsleben suchen und rein nach dem Prinzipe der Mannigfaltigkeit und Abwechselung über die genannten Nüancirungen entscheiden. Will die idealistische Auffassung hier die Aufklärung auf ihre Weise herbeiführen, so wird es ihr zwar immer gelingen, wenn sie sich an die allgemeinsten Zustände des oben angeführten Gefühlsprozesses, an sein Aufwogen und sich Senken hält. Indeß so allgemeine Anschauungen, die auf Alles in der Musik sich anpassen lassen, sagen zu wenig und geben der Willkür zu viel Freiheit. Wenigstens haben sie keinen Vorzug vor der realistischen Anschauung, die in solchem Falle mit ihrem Prinzipe vollkommen ausreicht.

Wir haben diese Abschweifung in allgemeinere ästhetische Fragen hier in dieser Ausführlichkeit vorangeschickt, um bei Anführung der nun kommenden einzelnen Fälle nicht der Inconsequenz hinsichtlich ihrer Herleitung schuldig zu scheinen. Andererseits mag das Besprochene als Allgemeingültiges auch für die noch kommenden Untersuchungen der übrigen Vortragsnüancen als Einleitung dienen.

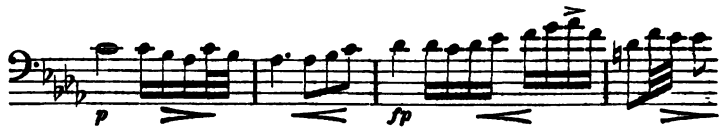
---

1) Jeder Uebergang von tieferen Tönen zu höheren ist seiner ursprünglichen Idee nach eine Steigerung und erfordert das Crescendo.

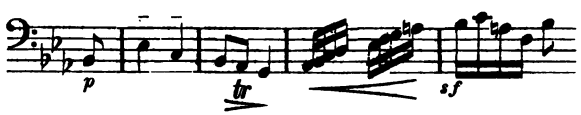
Diese Regel bezieht sich auf Passagen wie auf Melodien. Die in die Höhe führenden Schritte der letzteren, oder die aufsteigende Figuration der Passagen haben sehr verschiedene Ausdehnung. Die genannte Vortragsart findet sowohl bei kleinen als bei großen, ja größesten Dimensionen ihre Anwendung. Ist der Zug in die Höhe ein auf eine große Strecke vertheilter, so sind die einzelnen Theile desselben, die gleichfalls momentane Steigerungen enthalten, auch mit Crescendo zu versehen. Die Steigerung im Ganzen muß aber vorherrschen, und sind deshalb die einzelnen Anschwellungen ebenfalls in einem Verhältniß der Zunahme abzumessen. Die Senkungen von der Höhe in die Tiefe sind decrescendo vorzutragen.

Beispiele.

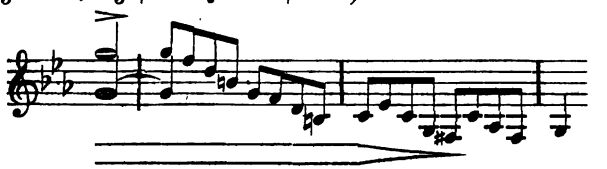
Adagio aus Beethoven's Sonate Op. 27 Nr. 1.



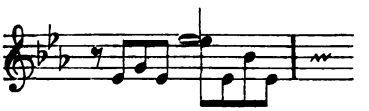
Finale derselben Sonate



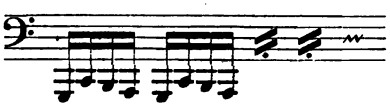
Das Thema des ersten Satzes der Sonate pathetique Op. 13 hat für die Crescendo's treffende Beispiele. Selbstverständlich ist folgender Gang seines Herunterfalles halber decrescendo:



Ein langes Crescendo findet in der weiteren Stelle derselben Sonate statt:



Dasselbe hat im zehnten Takte seinen Gipfelpunkt, und hat der Spieler seine Kräfte wohl zu berechnen. Damit keine Ermüdung oder Ueberanstrengung sichtbar wird, ist in solchen Fällen ganz piano zu beginnen und mit großer Mäßigung die Kraftzunahme einzurichten. — In noch höherem Grade gilt dies von der Stelle im II. Theile des I. Satzes der Beethovenschen C-dur-Sonate Op. 53, welche nach dem Thema überleitet, in welcher der Baß folgende Figur hat:



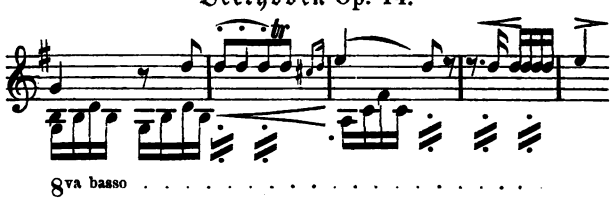
Hier ist ein Crescendo auf 14 Takte zu berechnen, in welchem zwar nicht continuirlich gesteigert wird, da die rechte Hand ihre kurzen Phrasen im Einzelnen zunehmen läßt, und jede neue wieder piano einsetzt. Im Ganzen muß aber doch die oben bezeichnete Steigerung so ausgedrückt werden, daß die einzelnen Crescendo's immer stärker werden.

Bei melodiösen Sätzen, welche eine brillant figurirte Begleitung haben, ist die letztere neben der Melodie, häufig sogar im Vordergrunde vor der letzteren, mit den in Rede stehenden Nüancen zu versehen (Chopin Op. 10 Nr. 12). Steht das Thema aber in der ersten Linie des Reizes, so muß die Begleitung unterdrückt behandelt werden und drängt sich nur hier und da mit ihrem psychischen Lebenszeichen hindurch. In den meisten Fällen schmiegt sie sich dem Vortrage des Themas in allen Nüancirungen an (z. B. Theodor Kullak: au bord d'un ruisseau Op. 73). Ist sie ganz schwacher und folienartiger Hintergrund, so enthält sie sich jedes Vordrängens und geht nur bei dem höchsten Aufschwunge der Melodie ein wenig mit in den Ausdruck der Leidenschaft ein. Sonst bleibt sie in einförmigem piano. —

2) Wiederholen sich einzelne Töne, Figuren, Motive, selbst melodiöse Wendungen zu mehreren Malen auf derselben oder auf einer nicht erheblich sich verändernden Tonhöhe, so sind solche entweder crescendo, oder abwechselnd crescendo und decrescendo vorzutragen. Der Ausdruck kann dies häufig in der ursprünglichen Vorstellung des Komponisten erfordern; andernfalls ist die Monotonie solcher Stellen durch die gegebene Regel zu mildern. — Die letztere behält oft selbst bei Begleitungen ihr Recht.

Beispiele.

Beethoven Op. 14.

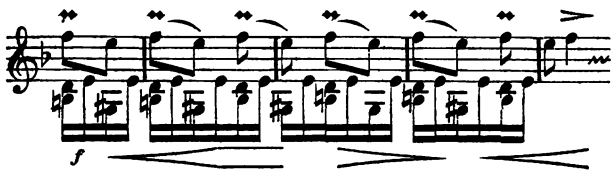


Lang aushaltende Triller auf einem Tone gehören ebenfalls hierher, wie z. B. der am Ende der Cis-moll-Sonate, welcher ab-

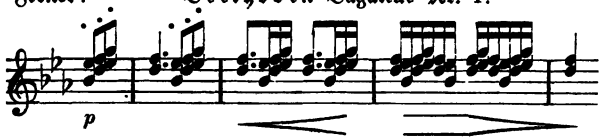
wechselnd crescendo und decrescendo vorgetragen wird, bis er zuletzt piano in die Cadenz übergeht.

Noch anschaulicher ist das Beispiel des Beethovenschen Trauermarsches Op. 26, in welchem die Melodie über sechs Takte hindurch auf einem Tone steht, im fünften Takte aber nach Vorschrift ein Crescendo erhält, das im sechsten wieder in piano übergeht.

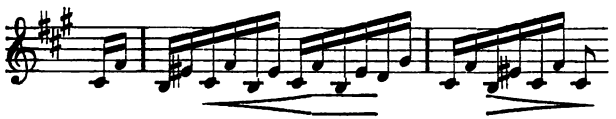
Ebenso gehört hierher die Stelle aus Beethovens D-moll-Sonate im Finale, welche in folgender Weise vorzutragen ist:



Ferner: Beethoven Bagatelle Nr. 1.



Analoge Stellen enthält das Finale von Mendelssohn's Fis-moll-Phantasie, z. B.



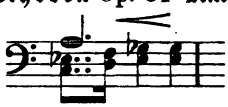
Schumann's Fis-dur-Romanze verlangt dieselbe Klangschattirung in dem wiederholten cis am Schluß, um so mehr als das zarte, träumerische Verhallen dadurch besser zum Ausdruck kommt.

3) Der Zug nach dem Dissonirenden und die Ausbreitung des letzteren selbst in größerer Dimension, oft aber auch eine nur momentane Aeußerung der Dissonanz, erhalten das Crescendo;

in anderen Fällen gerade umgekehrt das Decrescendo. Die letzteren ergeben sich da, wo die Spannung in einem feinen Colorit, in einem tiefinnerlichen, zartmelancholischen Pathos unterhalten wird. Das Crescendo ist mehr der naturwüchsige Ausdruck in kräftigerem Sinne. — Diese Regel hat mit der Accentregel des vorigen Kapitel Aehnlichkeit, sowie denn überhaupt der declamatorische Accent oft der Vermittelung und der Vorbereitung durch ein Crescendo bedarf.

Die bei Gelegenheit des Accentes angeführte Einleitung der Chopinschen Polonaise Op. 22, sowie die Einleitung des Schubert'schen Liedes „der Wanderer" (vgl. die Transcription von Liszt) enthalten treffende Beispiele. In den meisten Fällen verbindet sich mit der Bewegung nach einer Dissonanz zugleich die Richtung in die Höhe, und ist in solchem Falle das Crescendo in doppelter Tonfülle zu geben. Oft erfordert schon die kleinste Ausdehnung einer solchen Tonfolge den bezeichneten Ausdruck, wie z. B. in der D-moll-Sonate

Beethoven Op. 31 Mittelsatz.



Für eine leise Tongebung der dissonirenden Harmonie findet sich ein Beispiel am Ende des zweiten Stückes des Mendelssohnschen oeuvre posth. „zwei Klavierstücke" (Leipzig bei Barth. Senff); ferner im vorletzten Accorde des Mittelsatzes der F-moll-Sonate Op. 57. Das pianissimo dieses Accordes leitet charakteristisch die Stimmung aus ihrer erschöpften Resignation mit leiser Schmerzensmahnung zu stürmender Bewegung zurück.

4) In vielen, besonders in größeren, ernsteren Kompositionen, hat der Theil, welcher sich mit der Durcharbeitung eines Gedankens in verschiedenen harmonischen Verhältnißstellungen, oder in contrapunktischer, fugenartiger Weise beschäftigt, seinem allgemeinen Charakter

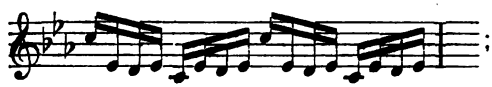
nach Unruhe, Aufregung, zum Inhalt. Seiner Ausdehnung halber wird ein einziges Crescendo nicht gut möglich sein, sondern es wird eine Abwechselung von Crescendo und Decrescendo eintreten. Ueberwiegend wird aber die erstere Tonfarbe anzuwenden sein, in manchen Fällen sich gegen Ende erst das Decrescendo einstellen. Ein treffliches Beispiel für ein lang sich hinstreckendes Crescendo enthält der Durchführungstheil vom I. Satz in Schumann's G-moll-Sonate.

Auch gehören hierher alle Fälle, die nur in geringerer Ausdehnung eine Wiederholung desselben Motivs oder Gedankens in ruhigeren Theilen einer Komposition, behufs einer Ueberleitung zu anderen Gliederungen enthalten. In solchen wird sich — allerdings mit Rücksicht auf den allgemeinen Charakter — ein Decrescendo ebenso gut wie ein Crescendo rechtfertigen lassen. Eins von beiden muß aber der Abwechselung wegen eintreten. Das Crescendo spannt direkt die Erwartung, das Decrescendo indirekt, indem es das Ende eines Gedankens bezeichnet, oder ein Abschiednehmen, ein sich Entfernen, wonach aber der Eintritt von etwas Anderem in Aussicht gestellt wird.

Ueberhaupt ist auch die malerische Wirkung beider Nüancen an rechter Stelle zu beachten. Das Crescendo bezeichnet oft ein sich Nähern, in großem Style aber ein Hereinbrechen von Kräften und Mächten, und ist in solchen Fällen das Pedal mit dem Aufgebote aller Kräfte zu vereinigen; das Decrescendo haucht den wehmüthigen Zug des Verscheidens, des Ausathmens, oder des Hinweggehens, das sehnsüchtige immer weitere und weitere Entschwinden eines Objects, in das Tonbild. Die Musik ist das romantische Kaleidoskop, das in seine schönen, räthselhaften und dunklen Spiegelflächen Gefühlserinnerungen aus wirklichen Lebenserscheinungen bereitwillig aufnimmt und mit seinen eigenen Bestandtheilen mischt.

5) Auf dem realistischen Boden der Abwechselung steht das Prinzip, auch solchen Stücken, die ohne sonderliche Abstufungen der

Höhenlage sich mit einer egalen Tonbildung begnügen könnten, durch das crescendo und diminuendo Leben und Wärme zu geben. Man denke z. B. an das Bach'sche Präludium



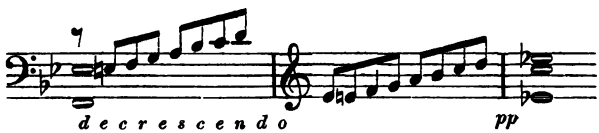
an viele Stellen im Finale des italienischen Concerts, sowie in Bach'schen Bourrées. Aehnliche Rücksichten werden für die Durchführungstheile mancher Sonatensätze, so wie für viele Fugen auf den Vortrag bestimmend wirken, in soweit sich weder aus der Steigerung der Tonhöhe, noch aus der Zahl der Stimmen anderweitige sichere Anhaltepunkte ergeben. So würde z. B. der erste Theil von Mendelssohn's E-moll-Fuge bis zum G-dur Abschluß ermüden, wenn der Spieler das Thema schablonenmäßig mit der bloßen Steigerung zum höchsten Ton vortrüge; es müssen Nüancen von weitergreifender Bedeutung hineingelegt werden, trotzdem keine einzelne bestimmte Stelle dieselben mit Nothwendigkeit erfordert.

6) Die bisherige Anschauung bedarf jetzt einer Erweiterung. — Der Begriff der Steigerung fordert zwar *ursprünglich* eine unmittelbar in die Sinne fallende Zunahme der Kräfte; dies ist aber eben nur eine für die *erste* Anschauung bestehende Annahme. Jede *Entwickelung* einer Idee ist Steigerung. Diese bei weiterem Denken sich ergebende Wahrheit modificirt die ursprüngliche Anschauung, von der hier ausgegangen wurde, so, daß das Decrescendo ebenso gut in den Begriff der Steigerung aufgenommen werden kann, als sein Gegentheil, indem es ja auch nothwendiger Durchgangspunkt in der Entwickelung ist. — Dieser Umstand erklärt einige Ausnahmefälle von den bisherigen Regeln, die behufs eines feiner ausgebildeten Vortrags von häufiger Anwendung sind.

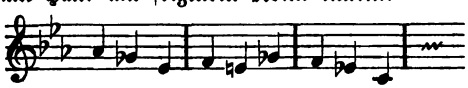
Es ereignet sich nämlich nicht selten, daß aufsteigende Bewegungen decrescendo, absteigende crescendo vorgetragen werden müssen.

Dieser Fall erklärt sich, wenn man will, recht gut aus dem Stärkeverhältniß der Töne, das, wenn die Bewegung in höhere Regionen steigt, ebensowohl eine Abnahme als Zunahme bezeichnen kann. Das Höhere, Weiblichere, Zartere, ist ja auch das Schwächere; das Tiefere, Männlichere, Dämonische, ist das Stärkere. Es kommt also entweder auf den Totalgeist der Komposition, oder bei einer mehrdeutigen Auffassung derselben auf die Subjectivität des Spielers an, um die Phantasie in die eine oder andere Richtung hinüber zu leiten. — Der Geist des Ganzen oder die Vertheilung der Abwechselungen haben über die Zulässigkeit solcher Auffassungen zu entscheiden. — Wir unterscheiden zwei Hauptfälle:

a) Wo ein Abschnitt zu Ende geht, der sich in stürmischem Drängen und Treiben bewegt und eine Abschwächung verlangt, wird selbst die entschiedenste Höhenbewegung seines Schlusses ein Decrescendo erfordern. Ein treffendes Beispiel giebt das Ende des Durchführungstheiles der Beethovenschen B-dur-Sonate Op. 22 im ersten Satz:



Für ein abwärts gehendes Crescendo giebt Beethovens C-moll-Sonate Op. 10 im Durchführungstheil des ersten Satzes ein Beispiel, wo die linke Hand mit folgenden Noten eintritt:



Es muß hier bemerkt werden, daß von keinem Theile einer Komposition, oder von der ganzen überhaupt das Ende gleichmäßig oder gleichgültig aufzufassen ist. Eine Spannung besteht *immer*, und drückt sich entweder im Crescendo oder Decrescendo aus.

b) Die in Rede stehende Vortragsweise kann auch, abgesehen von dem besprochenen Grunde, als besondere Nüance bei verschiedenen anderen Höhen- oder Tiefenbewegungen angewendet werden. Am häufigsten wohl so, daß steigende Passagen vorne crescendo und gegen Ende decrescendo vorgetragen werden. Abgesehen von dem oben angedeuteten Prinzipe der Abwechselung, welches zuweilen derartige Auffassungen ebenso zuläßt, wie die normale vorher in Nummer 1—5 erörterte Darstellungsregel, liegt ein eigenthümlicher Sinn in solchem Vortrage. Eine natürliche, zum Ausbrechen berechtigte Kraft, mildert sich plötzlich in ihrem Drange. Dies ist ein Zug von Grazie und Feinheit, der sich in allen Fällen da anwenden läßt, wo das ganze Werk mehr Eleganz und Zartheit athmet als Größe und Kraft, also in Notturnos, modernen Gedanken, die mehr raffinirte Cultur und Glätte aufzuzeigen haben. Aber auch klassische Werke werden sie zuweilen nicht ablehnen dürfen, wo ein besonders feiner, lieblicher Inhalt vorliegt. Das Maaßhalten im Losbrechen einer Kraftäußerung, deren Richtung der Hörer errathen kann, hat den Vortheil des Edlen, Ungewöhnlichen vor dem Natürlichen, das zuweilen solcher Vortragsweise gegenüber als das Ordinäre erscheint. — Man muß nun auch hierin nicht zu weit gehen, der modernen Sitte namentlich nicht zu viel einräumen, die zuweilen mehr auf gesuchten, hyperfeinen Vortrag ausgeht, als auf das Gesunde, Wahre.

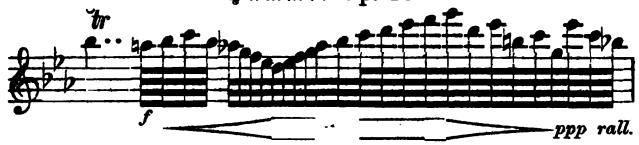
Leitet eine steigende Passage zu einem Gedanken über, der eine besondere Zartheit im Vortrage beanspruchen darf, so ist das Abschwächen derselben in der Ordnung.

Beispiele:

Ein nicht geringer Theil der Hummelschen Coloraturen im Larghetto Op. 18, oder in den Mittelsätzen seiner Concerte wird diesen Vortrag gestatten. Hummel ist so recht der Komponist, dessen nur halb gediegener aber noch keineswegs flacher Inhalt diese Wendungen

der Zartheit, man könnte sagen Zärtlichkeit, gestattet. Wir führen absichtlich die früher citirte Stelle an, die nunmehr auch diese Schattirung erhalten kann:

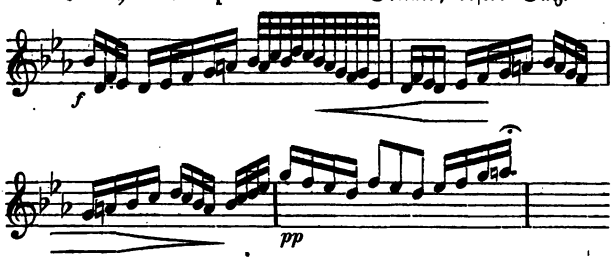
Hummel Op. 18



Folgende Stellen erhalten, der Ueberleitung zu leisen Gedanken halber, das Decrescendo.

Beethoven Op. 10 Adagio molto.

Beethoven Op. 31 Es-dur-Sonate, erster Satz.



Diese Andeutungen für eine der allerwichtigsten Färbungen des Vortrags mögen genügen. Ganz erschöpfen läßt sich das Kapitel wohl kaum. Aber die angeführten Hauptgründe einer geschmackvollen Abwechselung, einer verständigen Symbolisirung von Gefühlsregungen, geleitet von dem Allgemeingeiste und dem einheitlichen Charakter der Komposition, bleiben wohl ausreichend, wenn ihre Bewähr in alle Unterfälle auch nicht bis zu Ende verfolgt werden kann.

Sechzehntes Kapitel.

Das Accelerando und Rallentando.

Die im vorigen Kapitel erörterten Vortragsschattirungen bezogen sich auf die Veränderungen der Kraft. Denselben entsprechen in Bezug auf die Zeit das Rallentando und Accelerando, zu denen wir jetzt übergehen. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß die begrifflich hiervon nicht unterschiedenen Ausdrücke wie Ritardando, Stringendo u. s. w. keiner besonderen Besprechung bedürfen, sowie denn auch im Vorhergehenden die mit Crescendo und Decrescendo identischen Wörter nicht einzeln namhaft gemacht wurden. Es kommt bei der ganzen Vortragslehre auf begriffliche Anschauung an; es genügt nicht mehr die Vorschrift, der Spieler solle die Ausdrücke des Komponisten beachten und darnach vortragen. Er soll mit dem letzteren mitschaffen und empfinden, und steht er ihm auch nicht an produktiver Phantasie gleich, so soll er an ästhetischer Kritik sich ihm ebenbürtig zeigen. Die letztere ist ein gesondertes Recht jeder persönlichen Bildung, und von der Naturkraft schöpferischer Phantasie zu unterscheiden.

Die dem vorigen Kapitel vorangeschickte Einleitung gestattet, die hier in Rede stehenden Nüancirungen kürzer zu behandeln. Formelle und inhaltliche Bestimmungsgründe entscheiden auch hier über die Anwendbarkeit der letzteren.

Das Accelerando ist im Allgemeinen nicht so oft zulässig, als das Ritardando. Die Gründe werden sich aus dem Folgenden ergeben.

Die Bestimmungsursachen für beide sind, wie bemerkt, äußerlicher oder innerlicher Art. Entweder drückt der Inhalt einer Stelle Gefühlsbewegungen aus, die ein Langsamerwerden oder ein Beschleunigen fordern, oder die äußerliche Structur der Kompo-

sition macht eine derartige Abweichung vom gleichmäßigen Tempo nothwendig. Das Prinzip der Abwechselung rein aus Gründen des sinnlichen Reizes würde sich gleichfalls den äußerlichen Motiven anschließen.

Was den Inhalt betrifft, so sei es gestattet, hier Worte von Czerny aus dessen Schule (III. Theil Seite 25) anzuführen. Für das Rallentando macht er folgende Eigenheiten der bezüglichen Stellen als Bestimmungsgründe namhaft: Sanfte Ueberredung, leise Zweifel, unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Uebergang aus einem aufgeregten Zustand in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen u. s. w. Für das Accelerando führt er an: Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmuth und ausbrechender Zorn, kräftiger Entschluß, unwillige Vorwürfe, Uebermuth und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Ueberraschung, Uebergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten u. s. w.

Zur näheren Berichtigung muß hinzugefügt werden, daß die Aufzählung solcher aus dem Leben sich in den Tönen abspiegelnder Vorgänge nicht erschöpft werden kann. Czerny giebt nur einige Beispiele. Es ist in Kurzem nur das festzustellen, daß die symbolisirende Kraft der Töne Gefühlsvorgänge und Lebensereignisse andeutet, welche auf der einen Seite ein Innehalten der Bewegung, auf der andern ein Beschleunigen derselben gestatten und wünschenswerth machen. — Da aber das Material nicht frei von sehr erheblichen sinnlichen Ansprüchen ist, so darf die Einheit des Rhythmus im Ganzen durchaus nicht zu sehr der Veränderung unterworfen werden. — Die Tonmaterie muß ihre rhythmische Plastik, neben aller poetischen Inhaltlichkeit, bewahren. Es muß also im Ganzen taktische Einheitlichkeit herrschen, und die hier in Rede stehenden Nüancirungen haben eine etwas geringere Anwendbarkeit als die im

Vorigen namhaft gemachten. Damit ist aber nicht gesagt, daß sie in ihrem engeren Kreise nicht ein wesentliches Moment der musikalischen Schönheit ausmachen. Namentlich ist das Rallentando von so ausdrucksvoller Bedeutung, daß es fast in keinem Werke fehlt. Selbst die kleinste Komposition hat ein Plätzchen, wo es hinpaßt. — Wir gehen zu den Hauptfällen über, in denen zuvörderst das Rallentando angewendet wird.

1) Jede Note, die in der Declamation melodiöser Reihen mit besonderem Inhalte vorgetragen wird, und vermöge ihrer in den beiden vorigen Kapiteln besprochenen Stellung ein Anrecht auf höhere Bedeutsamkeit hat, erhält ein Rallentando. Der rhythmische Zug des Ganzen ist für die Ausdehnung desselben bestimmend. Herrscht eine gewisse Regularität und Präcision des Metrums vor — ist das Tempo nicht zu langsam — so wird auch das Zögern mäßig, im Verhältnisse ausgeführt. Bei langsamen Sätzen, in denen schon das Tempo ein gewisses Zerfließen des Metrums in das Element ausdrucksvoller Recitation bezeichnet, herrscht größere Freiheit für das Rallentando. Der Totalcharakter ist also maßgebend. Häufen sich Coloraturen, und machen solche auch ihrerseits dem Metrum seine Präcision streitig, so wird die bezeichnete Schattirung ihre allergrößte Freiheit erhalten. Das Rallentando ist im Allgemeinen also genau im Verhältnisse zum Tempo, Charakter und zu den metrischen Ansprüchen zu halten. — Oft hat es nur eine momentane Geltung. — Ein einzelner Ton im Crescendo und Decrescendo, mit welchem letzteren es sich am häufigsten verbindet, wird angehalten. Dies ist wohl unter allen die wichtigste und am meisten berechtigte Anwendung. Kein Thema, keine Cantilene, kein Lied ohne Worte kann ohne diese Beihülfe des Rallentando wirksam vorgetragen werden. Der angehaltene Ton wird bedeutsamer, inhaltvoller, er prägt sich tiefer dem Gehör ein, das Gefühl nimmt ihn in seine

innerſten Räume auf. Dieſe Art des Zögerns ſymbolisirt die Innigkeit, die Eindringlichkeit, die Wärme der Declamation.

Geht eine Cantilene in getragenen Noten einher, ſo wird ſich das Rallentando am häufigſten auf einem dem Ende näher gelegenen Tone anbringen laſſen. Weben ſich Paſſagen dazwiſchen, ſo muß der Spieler den Ton herausfinden, welcher entweder den Hauptpunkt der geſanglichen Momente bildet, oder inmitten leerer, rein decorativer Rouladen das einzige geſangliche Atom iſt, welches den materiellen Paſſagenreiz mit dem Hauche des Ausdrucks anweht. Oft erhebt ein einziger gehaltener Ton eine ſonſt inhaltloſe Maſſe in die Sphäre des Ausdrucks, in der ſich, um der Einheit mit den übrigen Elementen willen, die Paſſage gleichfalls halten muß.

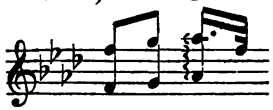
Bei der Anwendung des Rallentando iſt auch auf den Styl der Kompoſition Rückſicht zu nehmen. Es iſt mit dem Zögern immer etwas Sentimentalität verbunden, aber dieſe hat ihre verſchiedenen Grade. Beethoven's Sentimentalität iſt ſelbſt in ihrer weichſten Geſtalt eine kraftdurchdrungene, und bedarf weder vieler, noch ſehr ausſchweifender Verzögerungen. Bach in ſeiner Art ſchließt ſich ihm an. Die weiche Zerfloſſenheit vieler Schumann'ſchen Cantilenen würde dagegen mit dem Ritardando auch ihr weſentlichſtes Ausdrucksmittel verlieren. Ebenſo verträgt Chopin dieſe Tempoveränderung in hohem Maaße.

Im Allegro wird ſich nur ſelten ein Rallentando anbringen laſſen, weil hier taktiſche Plaſtik vorherrſcht. Des Ausdrucks halber wird ſich nur im zweiten Thema von Sonaten und Concerten, bei Paſſagen, welche zu ſolchen Cantilenen überleiten, eine Stelle dafür finden. —

Beiſpiele.

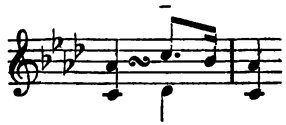
Das Mendelsſohn'ſche Thema zu den Variations serieuses hat ſeines feſten rhythmiſchen Gepräges, ſeines einheitlichen Metrums

halber kein Rallentando. Das Thema der Beethoven'schen As-dur-Sonate Op. 26 hat ebenfalls einen zu präcisen Gang, als daß es vieles Rallentando zuließe; das letztere würde eine wohlfeile Zugabe zu der gedankenvollen Sentimentalität dieser Melodie bilden. Höchstens würde sich im Mitteltheile die Stelle

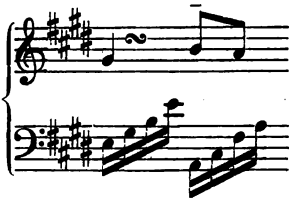


dazu eignen, und auch in dieser darf nur as ein wenig verlängert werden. —

Ein wenig sentimentaler ist das Adagio in der C-moll-Sonate Op. 10, und werden hier Haupttöne häufiger etwas verlängert werden können. Es darf freilich nur wenig sein, und könnte man überhaupt zwischen den kaum — und den mehr bemerklichen Rallentandos unterscheiden. Solch ein unmerkliches Anhalten kann sich gleich im Anfange jenes Adagios anwenden lassen:

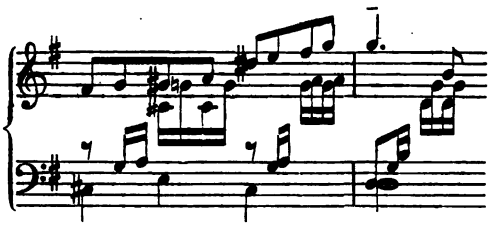


Mendelssohn giebt im ersten Liede ohne Worte eine Declamation, in welcher der Nachbildung des Vocalen halber bedeutsamere Anhaltepunkte zulässig sind, z. B.

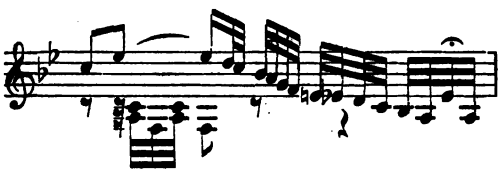


Gleiches gilt von dem höchsten Tone folgender Stelle aus dem

fünften Hefte der Lieder ohne Worte (erſtes Lied). Der auf g fallende Baß d hält zugleich mit an.

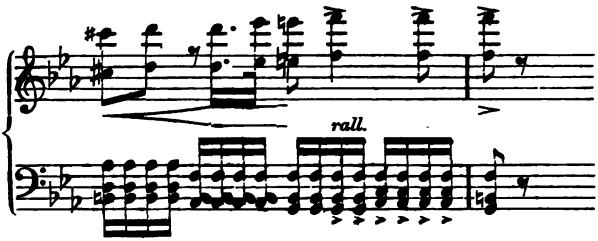


Folgende mehr decorative Stelle in Beethoven's Adagio zur D-moll-Sonate erhält im vorletzten Tone es ein Rallentando, und mit demſelben die ausdrucksvolle Bedeutung, die es behufs der Ueberleitung in das Thema bedarf:

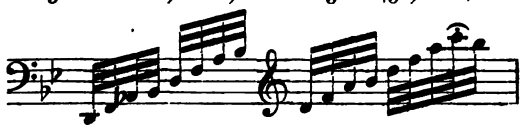


Die Hummel'ſche Stelle aus ſeinem Op. 18 finde hier zum dritten Male die Angabe des Vortrages, der nun erſt vollendet iſt:

Verbindet ſich mit dem Rallentando ein Crescendo, ſo wird der Ausdruck der Bedeutſamkeit doppelt herbeigeführt, und beſonders Momente der Größe, Erhabenheit dadurch wirkſam vorgetragen, z. B. die Einleitung der Sonate Pathetique gegen Ende:



Im Finalſatze der Sonate in B Op. 22 von Beethoven wird in folgender ſonſt leer decorativer Paſſage der oberſte Ton c der Ueberleitung in das Thema halber lange aufgehalten;



2) Das Rallentando wird ferner da angewendet, wo ein Gedanke zu Ende geht; alſo entweder am wirklichen Schluſſe eines Tonſtückes oder an ſolchen Abſchnitten, die eine weſentlichere Gliederung deſſelben bezeichnen. Am wirkungsvollſten iſt es, wenn ſolch ein Ausgehen eines Gedankens gleichzeitig zum Ueberleiten zu einem neuen Gedanken (z. B. zum zweiten Thema), oder gar zur Rückkehr in ein früheres Thema dient. Aber auch wo ein anderes Tempo, oder irgend etwas von Wichtigkeit ſich im Fluſſe des Tonſtückes einreiht, wird ſehr häufig, durch ein vorausgehendes Zögern, die Aufmerkſamkeit darauf hingeleitet. —

Die Beſtimmungsgründe dieſer Art des Rallentando ſind alſo vorwiegend formellen Urſprunges, werden aber von der Pſyche auch in die Gefühlsſphäre herübergenommen. Ein wehmüthiges Abſchiednehmen — jener tragiſche Gefühlszug, der ſo gern in der Stimmung einen Platz einnimmt, wird immer durch das Ausgehen eines Gedankens angedeutet. —

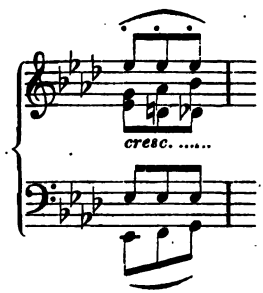
Die hier in dieſer Allgemeinheit gefaßte Regel umſchließt die

von Czerny aufgeführten einzelnen — nicht nach Begriffen geordneten Fälle in sich, und bedarf es hier keiner gesonderten Aufzählung. Oft genügt das Anhalten eines einzigen Tones, um den folgenden Gedanken angemessen anzukündigen. Dieses wird besonders bei Werken Geltung haben, die in dem rhythmischen Bau präciser entworfen sind, und enthielt das in der vorigen Nummer zuletzt angeführte Beispiel aus der B-dur-Sonate einen hierher bezüglichen Fall. In anderen Kompositionen, die in weit hingegossenem Wurfe eine freiere Natur haben, und nicht so präcis in der Rhythmik gehalten sind, also z. B. in Concerten, Phantasien, Adagios u. s. w., wird die Ankündigung des neuen Gedankens oft ein sehr lang ausgedehntes Rallentando erfordern. Es ist hier nur an Hummels A-moll-Concert (erster Satz) zu erinnern, in welchem das zweite Thema auf diese Art eingeführt wird. Der Spieler hüte sich in solchem Falle aber vor einem zu frühen Uebergehen in die Zögerung, da er sonst leicht ermüdend wirkt. — Auch kurze Sätze, die einen sehr freien Rhythmus haben und recitativischen Inhaltes sind, werden häufiger das lang hingedehnte Rallentando anwenden können, z. B. die chromatische Phantasie von Bach (erster Satz). Lange Triller und Cadenzen werden es ebenfalls in der Regel gegen Ende vertragen. — Die Wirkung klarer Gliederung und Absonderung ist immer so wohlthuend, daß selbst lange Passagen in einem sonst gedrängten rhythmischen Baue, wenn sie sich in eine neue Figur oder in einen ruhigeren Abschluß überleiten, kurz zuvor an irgend einem dazu passenden Einschnitte ein wenig, und sei es ein Minimum, anhalten dürfen.

Außer den bereits angeführten Beispielen genüge es nur, wenige noch zu citiren, da die Mehrzahl zu ausgedehnt ist, um hier Raum finden zu können. Nur eine Bemerkung sei noch gestattet. Es ist keineswegs erforderlich, daß *jedes Mal* beim Ausgehen eines Gedankens, oder beim Ueberleiten zu einem neuen, ein Rallen-

tando angebracht wird. Die Sonate **Pathetique** im erſten Theil, die **Cis-moll-Sonate** im dritten Satz würden ihre Kraft und Präciſion durch die immer etwas ſentimentale Färbung des Rallentando einbüßen. Der Totalcharakter iſt allemal die höchſte Inſtanz, welche über einzelne Vortragsweiſen entſcheidet.

Das Thema der **As-dur-Sonate Op. 26** hatte, wie die erſte Nummer beſagte, nur ſpärliche Rallentandos für den Ausdruck, und wurde *eins* eigentlich nur als zuläſſig bezeichnet. Hinſichtlich der Formgliederung wird indeß noch eins hinzukommen müſſen, und wählten wir abſichtlich dieſes Beiſpiel, um die Unterſchiede in der Bedeutung des Rallentando dicht neben einander vor Augen zu haben. — Das zweite findet ſich in dem Takte, der vom Mittelſatze in die Wiederkehr des erſten Theiles zurückleitet:

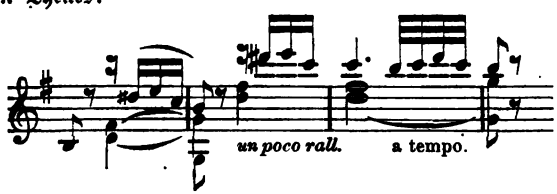


Der ganze Schluß des Themas der **E-moll-Sonate Op. 90** im erſten Satze geht 3—4 Takte hindurch zögernd. — Dieſe Sonate hat überhaupt einen ſo poetiſch recitirenden Inhalt, daß ſie häufiger von dieſer Schattirung Gebrauch macht, als z. B. die **C-moll-Sonate Op. 10** im erſten Satze; die letztere iſt ſo formfeſt gefügt, daß ſie höchſtens in den zwei letzten Takten des erſten und zweiten Theiles ein geringes Anhalten zuläßt.

Zuweilen treffen Urſachen des Ausdrucks und der Gliedſcheidung zuſammen und geſtatten das Anhalten von Noten, ſelbſt in Sätzen,

die ſonſt frei von jedem ſentimentalen Zuſatz bleiben können. Dieſer Fall trifft mehrere Male im Finale der D-moll-Sonate von Beethoven zu, z. B. am Ende des erſten Theiles, beim Uebertritt des Durchführungstheiles in das Thema in B-moll, bei der Rückkehr in daſſelbe Thema in D-moll u. ſ. w., z. B.

Keineswegs iſt allemal das Ende von Kompoſitionen rallentando. Im Gegentheil ſchwingt ſich bei größeren Werken die Kraft hier gerade zu höchſter Energie auf. — Es kommt auch da auf den univerſellen Charakter an. — Aber in Kompoſitionen von ſo ruhigem Inhalte, wie die G-dur-Sonate Op. 14 von Beethoven, wird ein leiſes Zögern angemeſſen ſein, wie z. B. am Schluſſe des erſten Theiles:



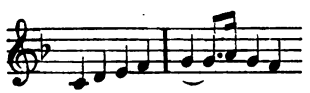
Es wäre nun noch über das Rallentando zu ſprechen, welches mit dem Accelerando in unmittelbarer Folge wechſelt. Dieſer Beſprechung muß die der zuletzt erwähnten Vortragsart aber vorangehen.

Das Accelerando wird wie das Rallentando durch innerliche und äußerliche Gründe geboten. Jene beſtehen in lebendigem Aufſchwunge der im Tonwerke niedergelegten pſychiſchen Bewegung, in einer Steigerung der Gefühlsthätigkeit oder desjenigen Lebensbildes, das in den Tönen vorgeführt wird. Die äußerlichen Gründe betreffen den Reiz der Abwechſelung oder die Brillanz in der ſinnlichen

Wirkung. Der eine formelle Grund, welcher das Rallentando als Mittel der Gliedscheidung einer Kompoſition wünſchenswerth machte, fällt für das Accelerando weg. Das Ausgehen eines Gedankens wird paſſender durch Anhalten als durch Beſchleunigen bezeichnet. Die metriſche Regularität tritt hierbei mit beſtimmend ein; dem Gefühle iſt es willkommener, die zu Grunde liegende Maaßeinheit ſich allmälig auflöſen, als ſich zuſammendrängen zu ſehen. Das Letztere paßt für Abſchlüſſe ganzer Sätze wohl, aber nicht für das Uebergehen eines Gedankens in den andern. Die empfangende Subjectivität würde in ſolchem Falle leicht die Neigung zum Accelerando für Taktunſicherheit halten, da ſie im erſten Bedürfniſſe Ruhe und Beſonnenheit in der Darlegung der einzelnen Theile beanſprucht. Zudem wird der vom Rallentando ſymboliſch angedeutete Inhalt, nämlich Ausdruck, Innigkeit, Wehmuth, Sehnſucht bereitwilliger und leichter vom Gefühle verſtanden, als die Unruhe des Accelerando, die ein Element heraufbeſchwört, welches der ganzen Muſik nicht ſo nahe liegt als jenes. —

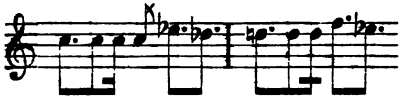
Gleichwohl hat das Accelerando hie und da als pſychiſcher Ausdruck in guten Kompoſitionen ſelbſt eine vollkommene Berechtigung; es iſt nur an Chopin's Scherzo in H-moll (gegen Ende) zu erinnern. Auch Beethoven's F-moll-Sonate Op. 57 verträgt es am Ende. Beethoven zieht es aber meiſtens vor, die letzte Steigerung in einem ſelbſtſtändigen Satz zu geben, der più presto geht, als durch bloßes Accelerando. Z. B. am Ende des erſten Satzes der Sonate Op. 13. Dies iſt ein Unterſchied, und muß mit dem hier in Rede ſtehenden Beſchleunigen nicht verwechſelt werden.

Sehr nahe liegt ein leichtes Accelerando in dieſem Sinne, z. B. in der Cantilene von Schumann's F-dur-Novellette,



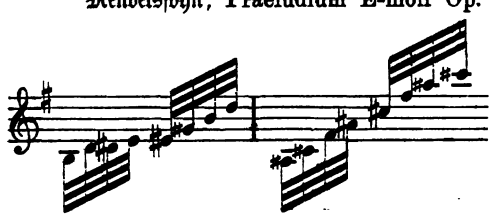
u. ſ. w.,

eine Stelle, deren Eindringlichkeit dadurch viel intensiver wird. Man denke ferner an den zweiten Satz von Schumann's G-moll-Sonate:



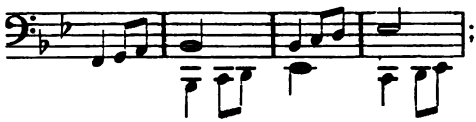
Andererseits ist das Accelerando aber da motivirt, wo es auf Abwechselung des Brillanten mit dem Ruhigen ankommt. Für diesen Fall ließen sich zahlreiche Beispiele anführen; jedes Passagenwerk, das nach Cantilenen eintritt, wie dies in Concerten u. dgl. häufig geschieht, darf sich einen leichten Anflug von Beschleunigung geben. Es muß freilich im Allgemeinen mit Besonnenheit der Charakter des ganzen Werkes geprüft und der Reiz der Ruhe und Klarheit nicht so leicht dem blos brillanten Effekte untergeordnet werden. In den meisten Fällen beruhigt sich ein solches Vorgehen im Tempo weiterhin wieder; selten stürzt es kopfüber in den haltlosen Taumel immer zunehmender Schnelligkeit. Ist die Steigerung nothwendig, so sorgt der Komponist durch besondere Prestosätze oder Abschnitte für deren Ausdruck. — Ein leichter Anflug von Accelerando ist ferner da berechtigt, wo inhaltleere Stellen sich zwischen gedankenreicheren einschieben; ein Fall, der nicht allein bei Begleitungen eintritt, die bedeutungslos die Pausen der Hauptstimme ausfüllen, sondern der selbst im Flusse von lauter Passagen für diejenigen Stellen Beachtung verdient, die auf das Interesse weniger Anspruch machen als andere. Beispiele:

Mendelssohn, Praeludium E-moll Op. 35.



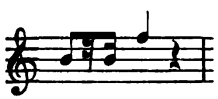
u. s. w.;

ferner aus Schumann's G-moll-Sonate I. Satz die 8 Takte vor dem Eintritt des Baßthema's

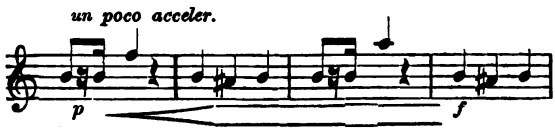


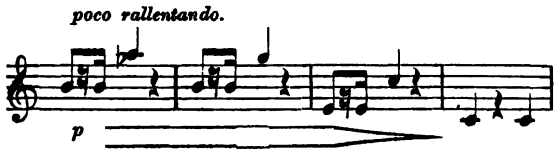
etwa auch der modulirende Zwischensatz der Fis-dur-Romanze gleich hinter dem Thema. Dahin gehören ferner die meisten im Takt gehaltenen freien Cadenzen bei Liszt, Raff u. A. m.

Wiederholt sich ein Gedanke mehrere Mal, so wird er oft mit wechselndem Tempo vorgetragen, das eine Mal accelerando, das andere Mal rallentando. Es kommt auch hier bei der Wahl dieser Nüancirungen auf den Gesammtcharakter an. — Die zweite Bagatelle von Beethoven Op. 33 wiederholt in dem letzten Theile das Grundmotiv des ersten Themas



14 Mal in verschiedenen Höhen- und Intervalldimensionen mit dazwischen fallenden Takten anderer Art. — Die Monotonie dieser Stelle wird durch einen accelerirenden Vortrag gänzlich beseitigt und schlägt in schelmische Laune um. — Das Beschleunigen darf sich aber nicht in ununterbrochener Progession fortsetzen; dies wäre wieder monoton; wo sich eine Phrase von 8 Takten abgrenzt, wird gegen Ende ein Rallentando eben derselben Figuren angebracht. Die Stelle wird also so vorgetragen:





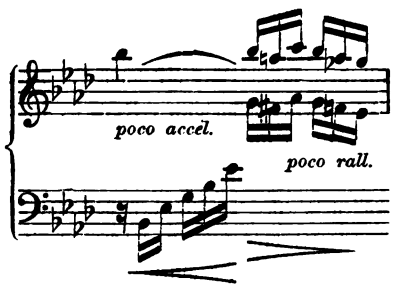
In ähnlicher Weise setzt sich der hier angeknüpfte Rhythmus fort, bis die beiden letzten Figuren in bedeutenderer Beschleunigung, fast kopfüber, abschließen; nach ihnen spinnen sich auch die als Zwischengedanken vorher eingeführten Accorde in ähnlicher Eile ab; nur werden sie gegen Ende ruhig und löschen aus wie Fünkchen.

Schon das erste Thema jener Bagatelle verträgt in der Mitte aus gleichem Grunde ein Accelerando. Ueberhaupt wo ein Stück über eine Figur gearbeitet ist, wird sich schwerlich Accelerando und Rallentando entbehren lassen; dies gilt schon von manchen Bach'schen Präludien, hat in Mendelssohn'schen Liedern (z. B. 5. Heft 1. Lied) seinen sehr in die Augen springenden Beleg, und erstreckt sich selbst auf einen großen Theil moderner Kompositionen, die geistloser irgend eine Figur abrollen lassen. — In jenen verlangt der Ausdruck des Gefühles, in diesen die blos sinnliche Abwechselung des Reizes den in Rede stehenden Vortrag. In guten Kompositionen dieser Art ist es wieder die Mitte besonders, in der sich das Leben steigert und thätigeres Wogen der Tonbewegungen erfordert.

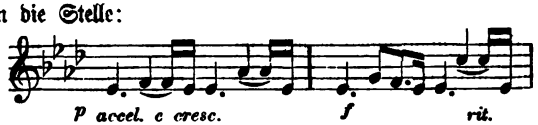
Hiermit sind wir zur Besprechung desjenigen Punktes gelangt, der für das Rallentando noch nachzuholen war, und welcher die in schneller Folge sich abwechselnden Schattirungen des Zögerns und Eilens betraf. Dieselben sind nicht unwesentliche Mittel des Ausdrucks bei Allem, was in freierer, recitirender Rhythmik oder in gesangähnlicher Inhaltlichkeit seinen Charakter hat. Eilen und Zögern entsprechen sich ganz wie Crescendo und Decrescendo; im ersten, natürlichen Verhältnisse hat der Begriff der Steigerung das Crescendo und das Accelerando zu seinen Ausdrucksmitteln, die Beruhigung

das Decrescendo und Rallentando, und wird ſich häufig beides vereinigen. — Das Herausdrängen des Gefühls aus der Bruſt, die Heftigkeit ſeiner Bewegung ſpricht ſich in Erſterem natürlich aus, ſein ruhiges Ausathmen im zweiten. Wo irgend tieferes Ergriffenſein vorliegt, iſt alſo im Vortrage Beides anzubringen, wobei — wie früher bemerkt — auch keineswegs das Prinzip der Abwechſelung als Motiv dieſer Vortragsart ſelbſt im geiſtigſten Sinne abzuweiſen iſt.

Es wird ſich kaum ein Adagio denken laſſen, wo dieſelbe nicht unerläßlich wäre. Es ſei hier nur aus Beethovens Adagio (Op. 10 C-moll-Sonate) eine Stelle angeführt, die folgenden Vortrag erhält:



Auch die derſelben vorangehenden vier Takte erhielten ein Crescendo mit leiſem Drängen. — Ihre wahre Verklärung erhält aber die genannte Vortragsart im erſten Theile der chromatiſchen Phantaſie von Bach, die ohne ſolchen Wechſel des Tempos ihren lyriſchen Ausdruck nicht erreichen könnte; ebenſo wenig können Sätze wie das Finale der Schumann'ſchen C-dur-Phantaſie denſelben entbehren. Wenn die Stelle:



dieſen Vortrag aus inhaltlichen Gründen verlangt, ſo laſſen ſich die

folgenden beiden Tacte nach dem obigen Prinzip behandeln, inhaltleere Partien etwas zu beschleunigen.

Die Literatur koketter Salontändeleien benützt gleichfalls häufig den genannten Wechsel. Das Gefühl bewegt sich — welches Inhaltes es auch sei, unabweisbar in schnellerem und langsamerem Pulsiren.

Zum Schluß ist noch die nicht unmittelbar als natürlich erscheinende Verbindung der hier besprochenen Nüancen mit dem Crescendo und Decrescendo namhaft zu machen. Auch mit dem Decrescendo kann sich das Accelerando verbinden, und mit dem Crescendo das Rallentando. Letzteres wurde oben besprochen, es bleibt mithin nur die zuerst genannte Verbindung zu erwähnen.

Dieselbe wird, wie so mancher der früher aufgezählten Klavierreize, als eine das Denken mehr herausfordernde Schattirung das erste Empfangen frappiren, indem es über das unmittelbar Natürliche hinwegsehend in anderen, complicirteren Verhältnissen seine Begründung findet. — Eine athemlose Hast, eine unterdrückte Heftigkeit der Gefühlsbewegung, eine sich zurückhaltende Gluth der Lebensthätigkeit spricht sich darin aus. Sieht man von diesen psychischen und dramatischen Motiven des Inhaltes ab, so liegt aber auch eine sinnliche Klangfarbe darin, die vor dem Gewöhnlichen den Reiz des Pikanten hat, und namentlich in der brillanten Modernität vielfache Anwendung finden kann.

Was die edlere Literatur betrifft, so wird allerdings weniger Beethoven, welcher die Kraft der unmittelbaren Natürlichkeit zu seinem Inhalte hat, der genannten Vortragsschattirung bedürfen. Es werden mehr Komponisten, welche dramatisch denken, oder welche bereits die raffinirtere Fineſſe der Darstellung in Anspruch nehmen, Beispiele dafür liefern können. Mendelssohn verträgt hie und da solchen Vortrag. — Brillante Passagen, die immer schneller und leiser werden, sind ein Reiz eigenthümlicher Art, der schon deshalb

seinen Werth hat, weil er auf einer vollendeten Technik fußt. Nur wird er sich mehr im Flusse der Komposition als bei ihrem Ende anbringen lassen, oder es müßte eine solche schon sehr speciell einen dramatischen Vorgang schildern, was bei der nicht hinreichenden objectiven Schärfe der Inhaltlichkeit einer Instrumentalmusik kaum anzunehmen ist.

Siebzehntes Kapitel.

Klang- und Anschlagsfarben. Die Anwendung der Pedale. — Bestimmungen des Tempos. Ueber die Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit der Vortragsnüancen. Vortragsbegriff.

Die Anschlagsarten ergaben eine große Summe von Klangreizen. Die Anwendung derselben bestimmt sich nach dem Inhalte einerseits, nach dem Prinzipe sinnlicher Abwechselung andererseits, wie Alles, was Schattirungen im Vortrage betrifft. Zu den im ersten Theile aufgezählten Tonnüancen kommt aber noch die durch die Benutzung der Pedale entstehende Klangveränderung; und die darüber aufzustellenden Regeln sind dem über die Anwendung der Anschlagsarten zu ertheilenden Fingerzeige noch hinzuzufügen.

Die gebundene Passage und mit ihr der perlende Knöchelgelenkanschlag sind der weiteste und der natürlichste Boden der ganzen Klaviermusik. Wie die ganze Mechanik ihre Bildung von diesem Keime her entnahm, so wird auch die geistige Vortragsseite in ihrer Pflege den größeren Theil ihrer Aufgabe zu suchen haben. — Es ist also hier nur hinzuzufügen, daß die höchste Vollendung perlenden Passagenspiels in jedem Genre der Literatur eine Bedingung bleibt, ohne welche kein Inhalt darstellbar wird. Beethovens Sonate Op. 111

bedarf dieses Reizes nicht minder, als eine Thalbergische Phantasie. — Außer dem perlenden Anschlag ist der gesangliche am wichtigsten.

Der gesangliche Anschlag muß seinen Hauch vielen Elementen ertheilen, die scheinbar nichts Liedartiges haben. Oft ist es ein Ton im bunten Durcheinander der Passagen, der einen singenden Anklang erweckt und das äußerlich nur Reizende in die Sphäre der Innerlichkeit erhebt. — Seine reinste Farbe zeigt dieser Anschlag in liedartigen, dem Vocalen nachgebildeten Kompositionen. Für wahrhafte geistige Tonfarbe reichen die im mechanischen Theile gegebenen Regeln, behufs der Darstellung hochpoetischer Gedanken, allerdings nur zum Theil aus. Das dort beschriebene Wesen des Fingerdruckes ist zwar ein charakteristisches Merkmal alles Klaviergesanges; verbunden muß es aber sein mit dem tief innerlichsten Verständniß der Cantilenen. — Marx hat Recht, wenn er sagt, daß für solche Anforderungen die mechanische Schulung nicht ausreicht. Wer nicht liebevoll und warm für den Gesang, den er vorträgt, ergriffen ist, wird trotz aller Kraft und Feinheit der Fingerspitze die geistige Tonfarbe nicht erreichen, die den wahrhaft künstlerischen Vortrag charakterisiren muß. Wer z. B. das Finale der E-moll-Sonate Op. 90 von Beethoven richtig vortragen will, muß von dessen Zartheit und Innigkeit so durchdrungen sein, wie es die Seele des schaffenden Künstlers war. Wo die Innerlichkeit geistig erwärmt ist, da erst zeigt die Tüchtigkeit einer guten mechanischen Schule ihren Nutzen. Der Gesang ist das wichtigste Element nächst dem Perlenreize der Passagen. Den Anforderungen des letzteren in allen Stadien genügt aber die bloße Mechanik mehr als dem Gesange. — Der letztere ist die Seele in dem Gerüst des sinnlich schönen Tonkörpers, und aller Glanz, oder aller kühler Verstandsgeist, der aus seinem Auge hervorblicken mag, kann der Darstellung den Zauber

nicht verleihen, den der seelische Geist des Gesanges über die letztere haucht. —

Es ist aber, wie wir sehen, nicht immer der Druck der Fingerspitze allein, welcher singt; ein leises, unmerkliches Rallentando kann dem feinsten Ton den genannten Reiz verleihen. In der Mehrzahl der Fälle freilich wird das Vorwalten des Fingerdrucks den Ausschlag geben, besonders wo aus metrischen Gründen kein Rallentando zulässig ist.

Beim Einstudiren gesangvoller Sachen muß jeder Ton wohl erwogen werden; der Schüler muß oft unendlich viele Versuche im Abwägen des Druckes machen, bevor er nur für einen einzigen entscheidenden Ton das richtige Maaß trifft. Das singende g im Finale der C-dur-Sonate (Op. 53) kann allerdings in moderner Weise durch einen festen Druck tragend gemacht werden. Weich hinschwebend, wie milder Aetherhauch, kann es aber nur durch eine Beseelung des Fingernervs werden, die sich nicht auf mechanischem Wege allein erreichen läßt. Die realistische Anschauung mag allerdings Alles, also auch solche Nüancirungen durch Mechanik begründen; es ist aber schwer; auch schließt diese Ansicht die unendliche Sorgfalt und Genauigkeit des Studirens einzelner Tonfarben, die wir zur unerläßlichen Regel erheben, nicht aus.

Aehnliches läßt sich z. B. von dem Mittelsatze der F-moll-Sonate Op. 57 von Beethoven sagen. Die Melodie soll singen, aber in leiser Erschöpfung, eintönig halb getheilt zwischen einer andachtvollen und einer weltmüden Tonfarbe. — Und der Baß soll auch einen, sonoren gesangähnlichen Hintergrund dazu abgeben. Das Ganze soll im matteſten Dunkel gehalten sein — und so leise es auch klingt — doch immer *singen*. Für Baß und Oberstimme das richtige Verhältniß, und in diesem das richtige Maaß für den Einzelton zu finden, bedarf unendlich vieler Versuche, einer sich immer mehr in den innersten Geist des Tonzaubers vertiefenden Kritik, die

nicht blos musikalischer, sondern auch poetischer Natur sein muß. — Die bloße Mechanik thut es nicht, sie ist nur der erste Schritt; die geistige Tonfarbe ist die höhere, die ferner liegende, selbst manchem Virtuosen ewig fern gebliebene Aufgabe.

Untermischt sich ein singendes Stück mit perlenden Coloraturen, so vereinigen sich die beiden schönsten Reize des Klavierspiels. Beide gehen zwar von einem verschiedenen mechanischen Prinzipe aus, müssen aber doch behufs der höheren Einheit sich zu einer und derselben geistigen Klangfarbe verbinden. Das Singende wird die Heftigkeit des Markirens zu mildern haben, wo es in die flüssige Ornamentik der Läufe übergeht. Ein Zauber von Weichheit, Flüssigkeit, Zartheit und Innigkeit wird dem stärksten wie dem zartesten Ausdrucke innewohnen müssen.

Der moderne Gesang nimmt den Glanz der muskulöseren Fähigkeiten mehr in Anspruch. Hier ist der Brillanz der feinere Tonsinn ein wenig zu opfern; hier heißt es Markiren. Es darf aber doch nicht unbeachtet bleiben, daß der geistigere Spieler auch hier eine Menge von Unterschieden im Vortrage bemerklich machen wird, die der im Mechanischen allein Glänzende übersieht. Man hört oft Spieler, die mit Stoßen oder Schlagen der Tasten allen Anforderungen genügt zu haben glauben. — Dies kann immer nur in Einzelmomenten den Ausschlag geben, wo alle Kraft aufgeboten werden muß.

Wird eine singende Stimme in derselben Hand mit einer anderen begleitet, so soll nach Thalbergs Angabe im Arpeggiren der mit der Singenote sich bildenden Doppelgriffe das Mittel liegen, um dem Gesange den erforderlichen Nachdruck zu geben. Es ist nicht zu leugnen, daß auf diese Weise die Melodie besser markirt werden kann. Jedenfalls ist aber die Uebung nicht zu umgehen, bei gleichzeitigem Anschlage zweier oder mehrerer Noten die Singenote zu betonen. Abgesehen von der Nützlichkeit solcher Studie, wird auch die durch fortwährendes Arpeggiren eines längeren Satzes mit Singe-

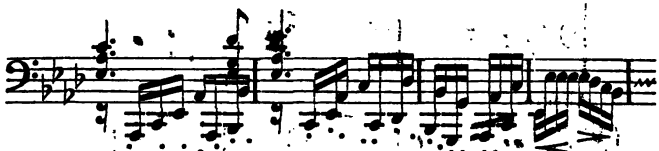
noten entstehende Monotonie gemildert. Die letztere wäre z. B. beim ersten Theile der Cis-moll-Sonate von Beethoven unvermeidlich, wollte der Spieler jedes Mal den Gesang nach der Begleitung anschlagen.

Am besten ist hier das Arpeggiren nur den bedeutsameren Stellen vorzubehalten. Der Mittelsatz der Sonate pathetique Op. 13 würde eine treffliche Studie in dem hier gemeinten Sinne abgeben.

Der Gesang ist endlich keineswegs blos in gebundenen Noten auszudrücken. Es giebt eine Menge feinster Staccatostellen, die durchaus melodiös wirken sollen. In solchem Falle muß der Fingerdruck neben den sonst nothwendigen charakteristischen Kennzeichen der hier üblichen Mechanik, gleichfalls angewendet werden, was bei leiser Tongebung eine feine Fingerspitze erfordert. Der Mittelsatz der Beethovenschen Sonate in G-dur Op. 14 giebt den ganzen ersten Theil des Themas staccato, und zwar mit ganz feiner leiser Tonbildung. So sehr aber auch der ganze Anschlag piano gehalten wird, muß doch der obere Ton jedes Accordes gesanglich ein wenig vor den übrigen Intervallen heraustreten. — Auch Passagen in feinem Staccato verlangen hie und da einen gesanglichen Hauch.

Was nun die Staccatoarten in ihrer Besonderheit betrifft, so läßt sich freilich nicht allgemeingültig bestimmen, welchen dieser feinen Klangreize der geschmackvolle Spieler für die jedesmalige Stelle anzuwenden hat. Nur das Eine steht außer Zweifel, daß für die größte Tongebung das Staccato mit dem Arme, für die leiseste das mit der Fingerspitze am geeignetsten sein wird. Die feineren Staccatostellen sind aber in vielen Fällen mit dem Handgelenk, mit dem Fingergelenk, oder mit Combinationen dieser Gelenke auch recht wohl zu erreichen, ja bei schnellerem Passagenflusse sogar besser auszuführen als mit der Fingerspitze allein. Besonders combinirt sich das Handgelenk sehr glücklich mit dem Fingerspitzenstaccato, auch wohl der Wurf des ganzen Fingers mit der Fingerspitze. Oktavenstaccato erhält

das Handgelenk. Die Hauptsache ist bei allen Arten die vollendete Weichheit der Mechanik, die bei allen Stärkegraden ihre Elasticität bewahrt. Geht bei sonst einheitlichem Passagenflusse einmal eine Art in die andere über, so muß die Klangegalität erhalten bleiben. — In folgender Stelle aus Beethoven's Op. 31 (Es-dur-Sonate) wird vorwiegend die Fingerspitze mit dem ganzen Finger das Staccato ausführen; bei dem wiederholten es hingegen das Handgelenk verwendet werden. Im Klange darf aber — das Crescendo abgerechnet — keine Ungleichheit der Tonbildung bemerklich sein.

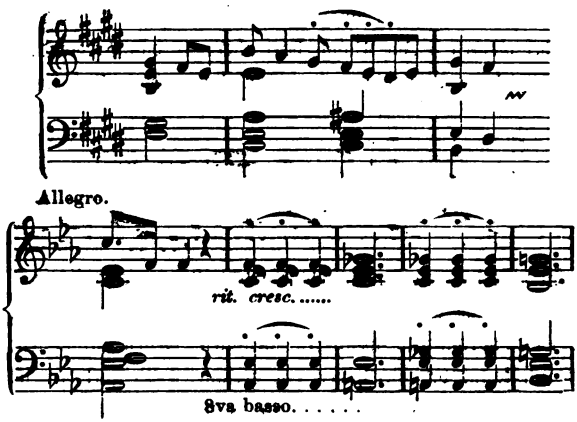


Betreffs der anderen Anschlagsfarben ist im mechanischen Theile das Nothwendige gesagt. Das Carezzando mit dem Streicheln der Taste wird vorwiegend weich sentimentalen Stellen zukommen; es dürfte sich kaum bei Beethoven ein geeignetes Beispiel für solchen Anschlag nachweisen lassen. Es liegt zu viel sinnlicher Reiz darin. Von guten Komponisten würden Mendelssohn allenfalls und Chopin Anwendung davon machen können, jener in so manchem seiner duftigen Liede ohne Worte, z. B. im Frühlingsliede, dieser im Gesange einiger Notturnos, die sich dem Materiellen zu entziehen und dem Aether entgegenzuschweben scheinen. Im Ganzen wird es nur vorübergehend eintreten. Durchgeführt paßt es sich nur in den übersentimentalen Gedanken der blasirteren und gehaltloseren Modernität, obwohl ihm, wie bemerkt, sinnlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Das getragene Halbstaccato ist eine Anschlagsfarbe von bedeutsamer Wirkung. Im feinsten Piano wie im stärksten Klange ertheilt es den Tönen eine eigenthümliche Wichtigkeit, eine nachdrückliche Declamation, die schon durch ihre Symbolik und durch das

Trennen zuſammengehöriger Tonreihen den Einzelelementen Bedeutung ertheilt.

Wir ſtellen zwei Beiſpiele zuſammen. Das eine von Mendelsſohn im dritten Liede ohne Worte (II. Heft) verwendet dieſen Anſchlag im Sinne zarteſten Liebreizes, das andere aus der Es-dur-Sonate von Beethoven Op. 31 in inhaltsſchwerer Bedeutung:

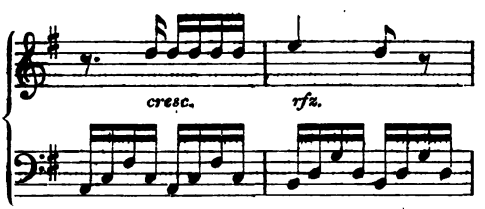


Ueber alle Anſchlagsfarben iſt im Allgemeinen folgendes noch feſtzuſtellen. — Zweck um ihrer ſelbſt willen können ſie 1) nur in Etüden ſein, welcher der Bildung halber geſpielt werden; 2) in derjenigen Gattung von Muſik, welche nicht den pſychiſchen, ſondern den ſinnlichen Inhalt zu ihrer Aufgabe macht. Wo das Gehör ſich alſo weniger denkend und ſich vertiefend ergötzen will, muß der Spieler die rein mechaniſche Eleganz vorwiegen laſſen. Die durch Thalberg eingeführte Salonliteratur, beſonders ſeine eigenen Werke, wechſeln mit dieſen Klangfarben der ſinnlichen Mannigfaltigkeit halber. — Die ältere Salonmuſik kennt dieſe Reizfülle nicht — ihr gegenüber muß die neuere geſchätzt werden.

Zweck um eines höheren Inhaltes willen zu ſein, iſt aller-

dings die edlere Bestimmung der Anschlagsfarben. Es ist aber dringend zu warnen, in der Auffassung das sinnlich Schöne der letzteren zuerst in der Phantasie Platz nehmen zu lassen. Die Bedeutung der Töne, das echt musikalische Denken muß den Sinn beschäftigen, und in zweiter Linie mag da die Geschmeidigkeit der modernen Handbildung mit allen ihren Vortheilen zur Verfügung stehen. Der sinnliche Reiz wird in seiner ganzen Fülle zur Anwendung kommen — aber wo die Auffassung nicht von der innersten Erwärmung am Inhalt ausgeht, wird solch mechanisches Material geradezu Schaden bringen können.

Wer Beethovens G-dur-Sonate Op. 14 spielt und bei der Oberstimme folgender Stelle



nur an den Handgelenkanschlag denkt, nicht aber die zarte jungfräuliche Innigkeit dieser bittenden fünf Noten d empfindet, wird dem Klange nicht den richtigen Charakter ertheilen. Der Geist muß vorangehen; in seinem Dienste gereicht die moderne Schulung zum Segen; wo er aber durch das vorwiegende Interesse für die letztere verloren gegangen ist, hat sie Schaden gebracht.

Gleiches gilt z. B. von den letzten beiden Accorden der ersten Passage des Thema's im Finalsatze der Cis-moll-Sonate. Wer da bloß an den Armanschlag denkt, und nicht von einem poetischen Bilde ausgeht, etwa von einer Wogenmasse, die, immer mächtiger gegen einen Felsen heranrollend, sich an ihm zersplittern muß, der weiß nichts von der Aufgabe künstlerischer Auffassung. —

Reiner, überſinnlicher Gedanke iſt die Muſik nicht, — die Materialität iſt ihr nicht wegzuleugnen — aber es iſt ein Unterſchied, ob der Glanz dieſer Materialität bloß deren formelle Umriſſe leuchten läßt, oder ob er in ſeinem Lichtkreiſe Geſtaltungen höherer Sphären erkennen läßt. Nur der elementare Schüler, oder der elementare Virtuoſe (es giebt auch ſolche) hat bei Allem die mechaniſche Schulung zum erſten und letzten Gedanken gemacht. Dieſer Standpunkt kennzeichnet die Schülerhaftigkeit im ächten Sinne; ihn zu überwinden muß das höchſte Streben des Lernenden ſein.

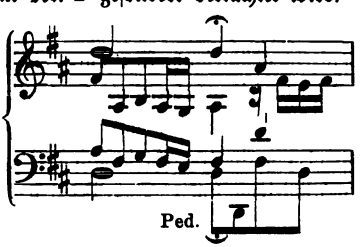
Die Anwendung der Pedale iſt noch zu beſprechen. Durch ſie erfahren die Anſchlagsfarben noch erhebliche Modificationen. Ihre Theorie iſt bei der Beſchränkung ihrer Zahl auf 2 heut zu Tage einfacher, als ehedem, wo es 4—6 gab.

Das Hauptpedal, ſchlechtweg Pedal genannt, hebt die Dämpfung von den Saiten, das andere, die Verſchiebung, rückt die Taſtatur ein wenig ſeitwärts, damit der Hammer nur zwei, bei manchen Inſtrumenten nur eine Saite berührt. — Das erſte ſteigert den Klang, das zweite mildert ihn.

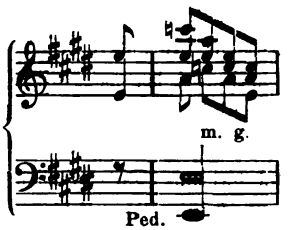
Das erſte Pedal wird gemeiniglich als das wichtigere angeſehen. Dies beruht auf einem Irrthum, und iſt der Gebrauch mancher Inſtrumentenbauer, Pianinos und Tafelpianos (die allerdings ſchwer eine Verſchiebung geſtatten) nur mit einem Pedale zu verſehen, zu tadeln. Die Verſchiebung hat gleichen Werth, denn auf ihr beruhen eine Menge großer Feinheiten; dem Lernenden müſſen dieſelben leider da verſagt bleiben, wo er nur ein Pedal zur Verfügung hat. —

Wir beſprechen zuerſt das Pedal, das ſchlechthin ſo bezeichnet wird. Es wird in vier Fällen angewendet: 1) um Töne zu verbinden, 2) um die Zahl klingender Noten zu vermehren, 3) um die Kraft des Klanges zu ſteigern, 4) um die Poeſie der ganzen Schattirung zu fördern.

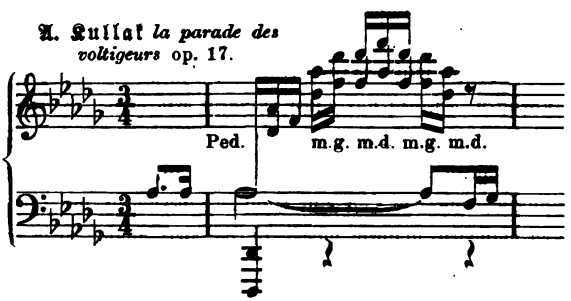
1) Oft kann die Hand Töne, die zu einer Stimme gehören, nicht verbinden, indem sie für andere beschäftigt ist. Dieser Fall ereignet sich vorzugsweise bei der weitgriffigen und vollstimmigen Schreibweise der Modernität, läßt sich aber auch in älteren Kompositionen, selbst bei Bach, nachweisen. Es kommt natürlich auf die Spannweite der Hand viel an. Die eine wird das Pedal entbehren können, wo die andere, kleinere, darauf hingewiesen ist. Der Fuß bedarf auch einer gewissen Technik im präcisen Niederdrücken und Loslassen des Pedales. Die Dauer des durch das Pedal weiter klingenden Tones muß haarscharf abgemessen werden. Oft wird das Andrücken desselben nur einen Moment erfordern. Dies ist besonders auf Baßtöne anwendbar, die oft die linke Hand zu Spannungen nöthigen, denen sie nicht gewachsen ist. In der modernen Schreibweise, wo das Ohr eine Cantilene verfolgen soll, die mit größeren Passagen umwebt wird, ist die Verbindung einer solchen oft gar nicht anders zu ermöglichen, als durch fortwährenden Gebrauch des Pedals. Die Literatur aller Paraphrasen und Phantasien über gegebene Melodien ist hier vor Allem namhaft zu machen. Thalbergs Don Juan-Phantasie Op. 42 verlangt fast von Anfang bis zu Ende Pedal. — Regel ist hier die genaue Ablösung desselben bei jedem neuen Eintritt einer Harmonie, und ist die Stimmverbindung der Cantilene meist so angelegt, daß das dazu nöthige Pedal zwei Aufgaben zugleich erfüllt, nämlich außer der hier in Rede stehenden Verbindung auch zugleich die Häufung klingender Töne; ein Fall, der in Nr. 2 gesondert betrachtet wird. Beispiele:



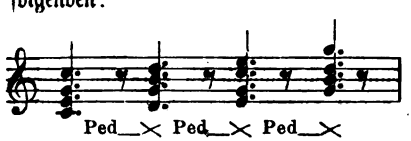
Bach.



Henſelt
Op. 1.



Eine treffliche Studie gewährt das Binden von Accordfolgen durch Pedal, welches der reinen Fingertechnik oft unüberwindliche Schwierigkeiten machen würde. Man nehme kurz nach dem Anſchlag der Harmonie den Dämpfer und halte ihn genau bis zum Eintritt der folgenden:



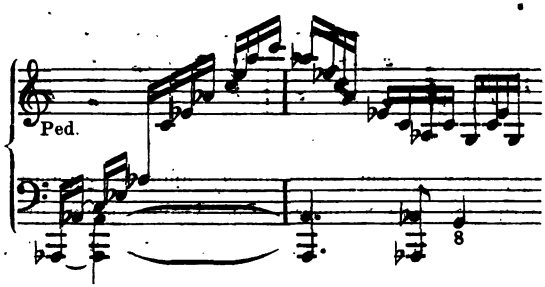
u. ſ. w.;

dadurch erzielt man ein völlig ſauberes Legato, welches freilich nur bis zu mäßiger Schnelligkeit geſteigert werden kann.

2) Der zweite Fall betrifft jene harmoniſchen Figuren, die im Baß in größerer oder geringerer Ausbreitung Begleitung zu einer über ihnen ſtehenden Melodie ſind. Das Pedal hat hier den Zweck,

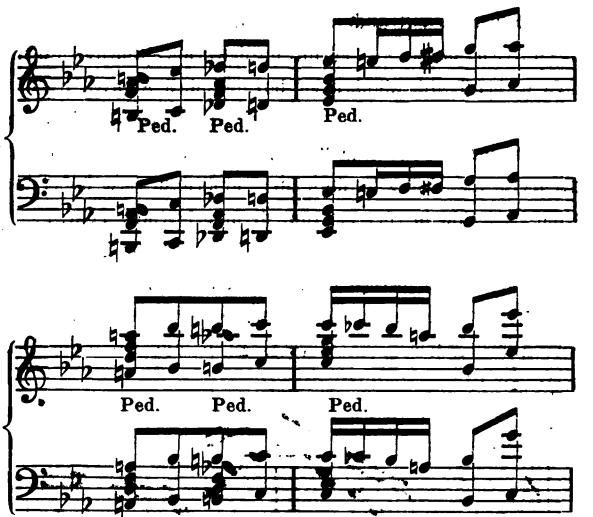
Töne zu verbinden, wie in der vorigen Nummer; nur ist die Verbindung derselben nicht deshalb erforderlich, weil sie in melodiöser oder declamatorischer Aufeinanderfolge zu einander gehören, sondern weil sie durch Vollständigkeit derselben Harmonie den Wohlklang fördern. Das Pedal vermittelt hier also mehr einen äußerlich sinnlichen Reiz, als Klarheit verständigen Inhaltes. Besonders ist es der tiefe Baßton, dessen Weiterklingen den harmonischen Reiz erhöht, und mit dessen Wechsel auch eine Erneuerung im Andrücken des Pedals eintreten muß. — Wenn durchgehende Noten, scalenartige Stellen u. dergl. sich zwischen die harmonischen Figuren legen, wird das Pedal unterbrochen. Ist die Zahl solcher Noten nicht bedeutend genug, um die Harmonie zu stören, so kann das Pedal auch beibehalten werden. Das Ohr muß hier entscheiden. Je höher die Begleitung liegt, um so eher verträgt sie accordfremde Töne.

Es bedarf kaum der Beispiele. Die moderne Schule ist überreich daran. — Es werden aber auch Passagen, die nicht Begleitung sind, wenn sie harmonisch liegen, der Brillanz halber mit dem Pedale gespielt, wie z. B. folgende Stelle aus Hummels A-moll-Concert S. 11:



3) Die Klangverstärkung ist ein wesentlicher Bestimmungsgrund für die Anwendung des Pedales. Die Brillanz wird so recht eigentlich durch dasselbe gefördert, und könnte auch schon das eben ange-

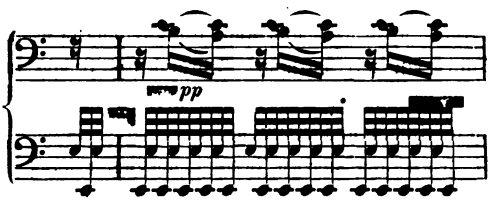
führte Beispiel von Hummel zu dieser Nummer gezählt werden. Dabei können oft durchgehende, accordfremde Noten in Fülle vorkommen. Das wirre Durcheinander der Töne macht auf Momente einen anregenden oder aufregenden Effekt, welcher berechtigt ist, sei es aus äußeren sinnlichen oder innerlich malerischen, poetischen Ursachen. — Für den ersten Fall giebt Liszt im Galop chromatique folgendes Beispiel:



Für den zweiten Fall liefern Sturm, Donner, Glocken- und Meeres-Anklänge, oder Scenen träumerischen, unklaren Summens und Schwirrens zahlreiche Beispiele. Das Traumesgewirr findet sich in Robert Schumanns poetischen Bildern häufig, und bedarf des Pedales.

4) Hiermit sind wir dem vierten Falle bereits nahe getreten. — Das Pedal hat die Eigenthümlichkeit, dem Klange etwas Verschwebendes mitzutheilen. Selbst der einzelne Ton, mit Pedal ge-

ſpielt, klingt anders als ohne Pedal. Dieſer Eindruck ſteigert ſich um ein Bedeutendes, wenn daſſelbe durch eine fortlaufende Tonfolge hindurch niedergedrückt bleibt. Das Unbeſtimmte, Verſchwimmende, welches damit dem Klange verliehen wird, hat ſeinen unleugbaren, poetiſchen Reiz; nur muß man vorſichtig mit ſolchen Effekten umgehen, da ein Mißbrauch ſie leicht trivial macht und andererſeits die Sauberkeit ſtört. Hochliegende Partien, namentlich im Piano vertragen das Pedal noch am häufigſten. Doch iſt es auch in tiefen Stellen zuweilen unentbehrlich, wie z. B. im Finale der letzten Sonate:



Aus dunklem, durch ſeine Eintönigkeit melancholiſchem Hintergrunde tauchen zerriſſen einzelne Laute wie unſtäte Viſionen auf; das Ganze iſt ſo verſchwommen, ſo phantaſtiſch, ſo dem beſtimmt Sinnlichen entrückt, daß es das Gefühl unwillkührlich in überirdiſche Sphären führt. Auf dieſe acht Takte folgt nun im höchſten Diskant ein ähnliches Flüſtern und Liſpeln, wie Antwort von Geiſterhauch. — An ſolchen Stellen iſt das Pedal, der poetiſchen Malerei halber, an ſeinem Orte. Ein ähnliches Beiſpiel findet ſich in der Bagatelle Nr. 4 des dritten Heftes Op. 126 von Beethoven gegen Ende des Mitteltheiles in H-dur. Die letzten dreizehn Takte erhalten das Pedal; ein und derſelbe Baß geht durch alle dieſe Takte hindurch, die rechte Hand ſpielt eine immer ſchwächer werdende Figur. Das Ganze muß verſchwimmen — es gleicht einem Traumbilde, welches die Seele über Haide und Wald bei einer idylliſchen Scene

vorbeiziehen läßt, in welcher Reminiscenzen von Dudelsack und Pfeife auftauchen — das Ganze verfliegt — es war eine Jugenderinnerung — der darauf folgende Theil in H-moll athmet einen gebrochenen Humor.

Im Allgemeinen ist noch über das Pedal zu bemerken, daß seine Anwendung jetzt — und dies mit Recht — sparsamer vorkommt als in jener Zeit des Thalbergianismus, wo ganze Kompositionen auf seiner Wirkung beruhten. Chopin nimmt es ohne Frage zu häufig. Beethoven soll es sehr geliebt haben; seine C-dur-Sonate Op. 53 im letzten Theile ist wesentlich darauf berechnet und für dasselbe komponirt worden. — Das Aesthetische ist aber über das Historische zu stellen, und auch für Beethovens Kompositionen ist im Ganzen ein nur sparsamer Gebrauch des Pedals zu empfehlen. In der Cis-moll-, F-moll-, D-moll-Sonate dürfte es noch die häufigste Anwendung erfahren.

Wir gehen zum zweiten Pedal, zur Verschiebung, über. — Ihr Hauptzweck ist die Bildung des leisesten Piano. Zwar wird auch die Qualität des gewöhnlichen Klaviertons bei den meisten Instrumenten in eine weichere, harfenähnliche Farbe verwandelt, doch ist dies nicht überall der Fall, und der genannte Zweck ist der hauptsächliche. Czerny sagt freilich mit Recht, daß ein leises Spiel ohne Hülfe der Verschiebung ehrenwerther sei, und muß hier vor allen Dingen auf die Bildung eines solchen — wie auch früher bereits geschah — gedrungen werden. Für den Vortrag bleibt indeß für viele Fälle der Vortheil der Verschiebung unbezweifelt; es würde sich bei leisestem Spiele guter Mechanik doch nie der Schmelz erreichen lassen, den eben dasselbe Spiel mit Hülfe der Verschiebung gewönne.

Das in Rede stehende Pedal wird in zwiefacher Weise angewendet, entweder mit dem andern zugleich, oder allein.

Für sich allein macht es den Ton ungemein pikant, zart —

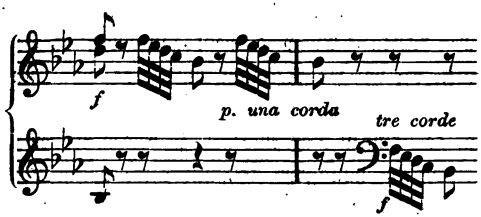
ein wenig trocken — bei diesen Eigenschaften aber, wie bemerkt, auch in der Qualität weicher als den gewöhnlichen Klavierton. Einestheils wird also der bloß sinnliche Reiz der Abwechselung gestatten, gewisse Stellen — stärkeren gegenüber — in dieser Farbe zu geben. Bei zwei- und mehrmaliger Wiederholung derselben oder ähnlicher Figuren, beim leisesten Ausathmen des Decrescendo, auch des Rallentando, kann die Verschiebung zur Abwechselung, sowie zur Abschwächung des gewöhnlichen Pianissimo noch hinzugenommen werden. Das bloß Sinnliche wird fast immer in das Innerliche umschlagen, denn ein Piano, wie es in der genannten Weise erreicht wird, ruft allemal die Phantasie zu Ausschweifungen in ein ätherisches Reich. — Ein feiner Sinn wird aber doch den äußeren Effekt vom innerlichen unterscheiden.

Nimmt die Verschiebung das andere Pedal mit hinzu, so wird das an sich Feine, Pikante mit jenem Hauche noch umschleiert, der die scharfen Gränzen des Tonumrisses ein wenig verwischt. Es kommt wieder eine andere Klangfarbe zur Erscheinung, die ein wenig romantisch sentimentaler ist als die vorige. Die feinen Linien verzittern und verschwimmen. Auch dieser Reiz hat seinen poetischen wie sinnlichen Werth. Er wird meist ganz oben da Berechtigung haben, wo sie der vorigen zuerkannt wurde; es kommt nur auf den Totalgeist des Werkes oder auf die Auffassung an, die, vorausgesetzt, daß sie der Einheit nicht entbehrt, zu beiden Weisen oft gleiches Recht hat. — Am häufigsten kommen beide Pedale vereinigt bei harmonischen Begleitungsfiguren im Basse vor, zu denen die Oberstimme eine Melodie giebt. Hier ist der sinnliche Wohllaut der Bestimmungsgrund; solche Bässe haben etwas in seiner Weichheit und Zartheit sehr Ueppiges und Schwelgerisches. Es fehlt aber auch nicht an ächt poetischen, malerischen Bestimmungsgründen. Leises, Verschwimmendes — vereint mit der weichen Tonbeschaffenheit — giebt immer einen duftigen Hauch, macht das Melancholische

noch brütender, innerlicher, das Heitere lieblicher, das an sich Zarte ätherischer. — Der Reiz der Verschiebung allein wird im Ganzen aber doch die Mehrzahl der Berechtigungen für sich haben.

Die Vereinigung beider Pedale ist ein wohlfeileres Vortragsmittel, da es in der Modernität durch die Häufigkeit des eben genannten Falles kaum noch das Nachdenken des Spielers herausfordert und fast ins Triviale umschlägt. Soll die Verschiebung allein richtig wirken, so wird der Spieler schon mehr denken müssen. — Er wird für Einförmigkeit einen stets wachen Sinn haben und, wo er sie entdeckt, für ein milderndes Aushilfemittel bedacht sein müssen. Da ereignet es sich oft, daß auch die Verschiebung nur momentan anzuwenden ist, ganz wie das Pedal. Oft wird ein leises, kurzes Andrücken derselben einen feinen Hauch von Abwechselung in eine gleichmäßige Stelle bringen, zuweilen wird sie nur 2—3 Noten anders zu färben haben. Wir bringen hiezu sogleich zwei Beispiele.

In der hier ihres feinen Vortrags wegen so oft citirten ersten Bagatelle von Beethoven kommt folgende Stelle vor:



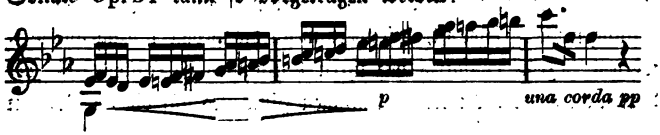
Dieselbe ist in der so gegebenen Wiederkehr derselben Figur monoton; erhält die zweite Figur die Verschiebung, so bekommt sie den Reiz der Abwechselung. Die Phantasie zaubert aus der Fülle ihrer Vorstellungen sogleich ein Echo, oder eine Antwort, eine dialektische Beziehung zweier sich verständigenden Stimmen, in den Inhalt dieser Stelle.

Ein anderes Beispiel ist am Ende des ersten Themas der C-moll-Sonate Op. 10. Hier kommt dreimal dieselbe Figur vor; Beethoven will sie zwar ebenso oft stark haben. Früher angegebenen Gesetzen zufolge kann aber auch ein Decrescendo eintreten. Indem wir uns zu dieser noch feineren Vortragsweise hinneigen, würde die Stelle so zu spielen sein:

Beim Decrescendo ist der Uebergang in die Verschiebung geschickt zu machen, nämlich so, daß die letzten Töne der Passage ohne Verschiebung piano genommen werden, der Eintritt in die Verschiebung aber ein wenig stärker, so daß die ersten Töne in diesem Pedal den letzten des vorhergehenden Registers etwa noch gleich klingen und allmälig erst zum leisesten Klange abgeschwächt werden. —

Stücke von poetischer Malerei, wie z. B. der Abendwind von Th. Kullak, die Einleitung zur elften ungarischen Rhapsodie von Liszt, vertragen die Vereinigung beider Pedale, ebenso die nach der oben citirten Stelle aus Beethoven Op. 111 eintretende hinflüsternde Discantpassage. — Eine lichte Geisterregion antwortet einer dunklen.

In andern Fällen ist die Verschiebung nicht gerade nothwendig, ihre Anwendung kann aber auch nicht getadelt werden; dahin gehört so manche der Lisztschen zarten perlenden Passagen (z. B. in au bord d'une source); auch folgende Stelle aus Beethovens Es-dur-Sonate Op. 31 kann so vorgetragen werden:



Kompositionen, die über eine Figur gearbeitet sind, werden als Abwechselungsmittel stellenweise die Verschiebung benutzen dürfen und ist zuweilen selbst ein plötzliches Uebergehen in das leiseste piano von guter und malerischer Wirkung, wie z. B. auf der dritten Reihe S. 6 in des Verfassers Etüde Lore-Ley Op. 2.

In der Benutzung der Pedale liegt, wenn sie geschickt geschieht, ein wesentliches Mittel, den Klavierton zu modificiren, und muß hier Dreyschock's, als eines meisterhaften Vorbildes, gedacht werden. — Bemerkenswerth ist, wie derselbe dem Gesange einen Ausdruck voll großer Klangschönheit, in einer von der bisherigen Manier abweichenden Weise, dadurch zu ertheilen wußte, daß er die mit der Federkraft des Fingers (wie er sich ausdrückte), und mit dem Handgelenk zugleich angeschlagene Singnote nicht sogleich mit dem Dämpferpedale unterstützte, sondern das letztere einen Moment nach dem Anschlage erst andrückte. Hierdurch wurde das Mitsummen der Begleitung, welches oft dem Gesange schadet, verhindert, und die von der stärkeren Betonung noch vibrirende Saite der Singnote erhielt vom Pedale noch so viel, um weithin eine liebliche, schwebende Tonfarbe auszubreiten. So wirkte das hohe fis auf der ersten Seite des Fis-dur-Notturnos von Chopin Op. 15 Nr. 2, welches dabei noch mit der Verschiebung gemildert wurde. —

Die Untersuchungen über das Verschiebungspedal führten zu den Modificationen der Stärkegrade im Anschlage. Das leiseste piano wurde dabei zur Sprache gebracht. — Im mechanischen Theile wurde von einem dreifachen Stärkeverhältniß ausgegangen, wobei die Pedale natürlich ausgeschlossen wurden. — Hier in der Vortragslehre muß jener einstweilen der praktischen Uebung halber ertheilte Fingerzeig dahin ergänzt werden, daß die Zahl der Abstufungen viel größer ist, besonders wenn die Pedale hinzugenommen werden. Jede Tonstärke hat ihren bestimmten Charakter. Es bedarf nicht mehr des wiederholentlichen Hinweises auf die im Vorigen

mehrfach ertheilten Bestimmungsgründe, und darf die bis hierher gelangte Lehre sich der Hoffnung hingeben, daß das über die Stärkegrade noch Hinzuzufügende kurz sein darf.

Die unendliche Fülle der Stärkeabstufungen läßt sich auf fünf Grundbegriffe oder Hauptfarben zurückführen; die übrigen sind als Uebergänge der letzteren unter einander anzusehen.

Ausgangspunkt ist die von den Anforderungen an eine klare und kernige Technik gestellte mittelstarke Tonfarbe, die bei den Rücksichten auf Egalität und Deutlichkeit sich nicht bei allen Händen gleich, aber bei jeder Hand auf das ihr naturgemäß zukommende Maaß von selbst bestimmen wird.

Schon aus der verschiedenen physischen Kraft der Hände geht hervor, daß die Stärkegrade keine absolute Maaßangabe gestatten, sondern relative Bestimmungen sind, die von der mittleren Stärke der verschiedenen Handindividualitäten ihren Ausgangspunkt nehmen. — Diese Klangfarbe ist die edelste und einfach schönste. — Sie wird überall den Grundton bilden, und wo sie in vollendeter Klarheit durchgeführt wird, ist das wesentlichste Moment gewonnen. Daß Accentuation und sonstige Ausdrucksmittel dabei mitwirken, wird allerdings vorausgesetzt. Zwar kann diese Tonfarbe nicht überall die Tiefen des Inhaltes zur Geltung bringen, sie wird aber wenigstens nichts verderben und für manche kürzere aphoristisch gedachte Werke sogar das allein Richtige sein. — Bei Allem, was Passage ist, ist sie erste Grundbedingung, und wird vor dem schwülstigen oft unklaren piano den Vorzug verdienen.

Diese Klangfarbe gestattet nach dem Starken und Schwachen hin zwei Abstufungen, also vier.

Die erste Verstärkung erzeugt das forte. Gesteigerte innerliche oder sinnliche Bedeutsamkeit ist der Bestimmungsgrund. Die Accentuation beruht in der momentanen Anwendung dieses Stärkegrades; die Gliederung ganzer Sätze, ihre Crescendos, und die Momente der Declamation, als die noch mehr ins Detail gehen-

den Gründe, sind im Vorigen erörtert, und ist auf das darüber Gesagte hinzuweisen.

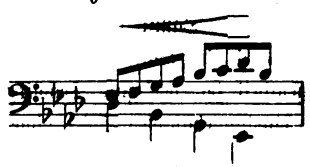
Die zweite Verstärkung, das fortissimo (ff auch wohl fff) beruht auf einer noch eindringlicheren Macht der so eben erwähnten Beweggründe. —

Die Inhaltlichkeit wird im Allgemeinen das Uebergewicht über äußere Reizmittel behalten. Das im Vorigen ausgedrückte einfach Schöne wird hier in alle diejenigen Nüancen übergehen, die mit dem im Schönen enthaltenen Faktor der Größe zusammenhängen; also in das Grandiose, Prächtige, Erhabene, im heiteren wie im tragischen Sinne; in Jubel und Schmerz, in Ausgelassenheit oder Wuth.

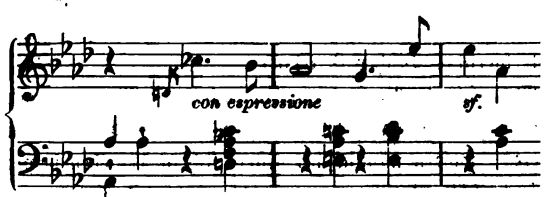
Abgesehen von solch psychischen Momenten werden sinnliche Brillanz oder selbst formelle Verhältnisse gleichfalls das fortissimo wählen. — Accente, die ganze Sätze abgrenzen, Schlußphrasen von Kompositionen, die nur sinnlich ergötzen, werden Berechtigung dazu haben. Das fortissimo macht die Wirkung von starkem Licht. Kompositionen, die den Effekt des Feuerwerkes nicht verschmähen, werden das Glänzendste zum Schluß aufbewahren. — In einem gewissen Sinne ist aber auch edelsten Tonwerken die Concession, sich solcher Mittel zu bedienen, nicht zu verweigern. Als symbolische, durch Umwege den reinen Gedanken andeutende Kunst, darf sich die Musik den Forderungen der Sinnlichkeit nicht unbedingt entziehen. Beethoven's F-moll-Sonate dürfte nicht anders schließen als im stürmendsten fortissimo. — Auch sind Orchestereffekte auf dem Klaviere nicht anders zu erreichen. Die Tonmalerei, die Sturm, Getümmel, Donner, Einsturz u. dergl. schildert, ist darauf hingewiesen.

Das einfache piano schattirt das rein Schöne durch ein hinzukommendes sinnlich wohlthuendes Reizelement zum Lieblichen, Sanften, Anmuthigen, Zarten, Graziösen, und wird, falls es auf ganze Tonwerke angewendet werden soll, den allgemeinen Grundton in dieser Farbe voraussetzen müssen. — Besonders ist es eine unentbehr-

liche Eigenſchaft des Graziöſen, indem es das Gewicht und die Schwere der ſtärkeren Tonmaſſen aufhebt und Leichtigkeit an ihre Stelle ſetzt. Mendelsſohn und Mozart werden daher am häufigſten das einfache piano in ganzen Tonſätzen anwenden können. — Als Gegenſatz zum forte iſt es als Mittel der Abwechſelung von derſelben Wichtigkeit wie decrescendo und crescendo, wie rallentando und accelerando. Zwei gleiche oder ähnliche Stellen werden in der Mehrzahl der Fälle das erſte Mal forte, das andere Mal piano, bei beſonderem dramatiſchen Inhalt wohl auch umgekehrt vorgetragen; noch mehrere ähnliche Figuren wechſeln mit dieſen Schattirungen. — Der Spieler muß bei Werken, die ſich in einer mittelbedeutenden Inhaltlichkeit bewegen und weder zu vorherrſchendem forte noch piano hinneigen, in einer feingefühlten Abwägung dieſe Farben vertheilen, und es kann ſich ereignen, daß er von dem vorgezeichneten Vortrage abweicht, ohne zu verſtoßen. — Wer z. B. die beiden Paſſagen gegen Ende des erſten Theiles im erſten Satze der F-moll-Sonate Op. 2 von Beethoven ſtark geſpielt, und beſonders in das Ende der zweiten



einen ſtarken Ausdruck gelegt hat, iſt vollkommen im Rechte, den folgenden Gedanken



zart vorzutragen, obgleich der Komponist con espressione hingesetzt hat, und erst die Wiederkehr dieses noch zweimal sich wiederholenden Gedankens zu steigern. — Nach dem Prinzipe der Abwechselung, der unbedingten Vermeidung der Monotonie, sind solcher Auffassungen bei ein und demselben Werke oft mehrere gleichberechtigt. — Der empfangende Gehörssinn ist befriedigt, wenn er in der Vertheilung der Stärkegrade eine proportionirte Abwechselung wahrnimmt. Es wäre z. B. auch nicht unrichtig, bei obigem Beispiel die zweite dem Schlußgedanken vorangehende Passage piano zu spielen und die letztere der Beethoven'schen Vorzeichnung gemäß forte vorzutragen. Dann müßte aber dessen Wiederkehr umgekehrt, nämlich decrescendo, behandelt werden.

Es bedarf keiner Hinzufügung, daß Werke von präciserem Inhalte nicht unter der eben ertheilten Regel stehen, sich ihr wenigstens in dem Grade entziehen, als der in ihnen liegende Ausdruck bestimmt ist. — Der letzte Satz der F-moll-Sonate Op. 57 gestattet in allen Fällen nur eine Auffassung.

Das pianissimo ist zum Theil bei der Besprechung des Verschiebungspedales erledigt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß diese Klangfarbe nicht auch ohne Hülfe dieses Pedales gebildet werden könnte. Im Gegentheil hat der gute Techniker seine mechanische Meisterschaft durch ein hingehauchtes Spiel ohne jegliche Pedalhülfe zu bewähren.

Das pianissimo ist analog dem Schmelz der Farbe in der Malerei, welcher die Materialität der Körper durch eine Art Leuchten in den Aether hineinzuziehen und dadurch zu vergeistigen scheint. (Vergl. hierüber Vischer §. 670.)

Weitreichende Verbreitung hat daher die Redensart gefunden: „der oder jener Vortrag habe mehr Poesie als der eines anderen Spielers", wofern nämlich der erstere sich in der eben besprochenen Klangfarbe hält, der letztere aber die mittlere Tonstärke wählt. —

Solche Phrasen haben aber eben so viel Berechtigung in einer Art, als sie in der anderen zu weit gehen können. Ein Spieler, welcher passende Stellen herausfindet, um diesen feinen Klangduft über sie auszubreiten, hat wohl mehr Geschmack als ein anderer, dessen Sinn auf solche nicht aufmerksam geworden ist; es ist aber nicht außer Acht zu lassen, daß, wo Technik und geschickte Anwendung der Verschiebung mit Leichtigkeit die in Rede stehende Tonfarbe einmal zu bilden wissen, solch ein Mittel ein wohlfeiler Reiz ist, der eben so viel schaden kann, als er im vorigen Falle nützte.

Der Effekt des p p sei also mit Ueberlegung angewendet. — Ein Wechsel von p und p p ist allerdings das Feinste was die Klaviertechnik geben kann.

Alle Vortragsangaben beziehen sich auf Stärke- oder Tempoverhältnisse. Die ersteren sind im Vorigen beschlossen, es bleibt noch übrig, über das allgemeine jeder Komposition zukömmende Tempo zu sprechen. —

Die Regeln über das letztere können nicht umhin, musikalisches Gefühl vorauszusetzen. Bis hierher war die Lehre bemüht, ihren Inhalt möglichst frei von der Verschiedenheit subjectiver Auffassungskräfte zu objectiviren. Bei der Angabe des Tempo unterwirft sie sich — wenn sie ohne jene Voraussetzung verfahren will, weit ausholenden philosophischen Objecten, die jenseits der Grenzen dieser Specialästhetik liegen. Sie kann sich nur kurz in Folgendem zusammenfassen.

Das unmittelbare musikalische Gefühl mißt nach dem im Gesange niedergelegten Ausdrucke, und beurtheilt nach dem in dieser Sphäre ihm geläufigen Bewegungsgrade zunächst jeden musikalischen Gedanken. Nach dem, was das erste Kapitel auseinandergesetzt hat, weicht das Klavier aber von der Aufgabe des im Gesange sich ausbreitenden Ausdrucks darin ab, daß es den Gedanken der Form-

gebung, den Geiſt der Entwickelung im Vordergrunde zu laſſen, dem Gefühle und der Phantaſie alſo nicht von Seiten des Naturreizes der Klänge und ihrer vereinzelten Wirkungen beizukommen hat, ſondern von Seiten des Denkens. Auf dieſer Grundlage mag dann unerläßlich in zweiter Linie ſich alle Fülle der Reize auseinanderlegen. — Hieraus folgt, daß alle Klaviertempi ein wenig ſchneller gehen, als ſie der ſingend die Klaviergedanken Denkende nehmen würde, und erklärt ſich zugleich die Thatſache, daß Dilettanten alle Tempi zu langſam nehmen, weil ſie nicht inſtrumental, d. h. allgemein muſikaliſch, ſondern nur einſeitig vocal denken. — Dieſe Notiz bezieht ſich auf das Allgemeine. Im Einzelnen ſind die vocaler gedachten Sätze, d. h. die Adagios, die langſam getragenen Piecen, auch dem entſprechend von den lebhafteren, inſtrumentaler entworfenen zu unterſcheiden, und wird in jenen mehr Anſchluß an das Geſangliche feſtzuhalten ſein. Auch innerhalb der vocalen Klavierwerke ſind die ſpeciell cantilenenartigen Stellen wieder ihrem urſprünglichen Gedanken gemäß langſamer zu behandeln, das Paſſagenwerk wird im ſchnell flüſſigen Colorit ſich zwiſchendurchwinden, ſeine geſanglichen Einzelheiten aber, wie früher bemerkt, durch Anhalten kenntlich machen. — Die Takteinheit muß trotz aller Ausſchweifungen erhalten bleiben. Die verſchiedenen Arten der Allegro beſtimmen — wenn das muſikaliſche Gefühl, Denken und die Erfahrung keinen ſicheren Leitfaden abgeben — ihre Bewegung häufig durch Aeußerlichkeiten. Das Maaß der Technik in den ſchnellſten Stellen iſt gemeiniglich Fingerzeig für das Maaß der Bewegung. Da die Kompoſitionen nicht abſtract gedacht, ſondern für die ihr zu Gebote ſtehenden Mittel menſchlicher Darſtellungskraft entworfen werden, ſo iſt in den meiſten Fällen dieſer Fingerzeig ausreichend. Sicherer iſt freilich die muſikaliſche Empfindung. Die letztere muß mit feinem Sinne aus dem inſtrumentalen und dem vocalen Geiſte, der ein Stück durchdringt, ein Durchſchnittsreſultat ziehen und da-

nach das Tempo bestimmen. Das Finale der D-moll-Sonate Op. 31 hat einen singenden Hauch bewahrt und geht nicht so schnell, wie das in der F-moll-Sonate, das durchaus instrumental gedacht ist. Bei diesem ist die größte Geläufigkeit und bravourbiseste Technik am rechten Orte. — In ähnlichem Verhältnisse steht der I. Satz der pathétique. Gleiches gilt vom Finale der Cis-moll-Sonate; der letzte Satz der B-dur-Sonate Op. 22 aber hat in Folge seines gesanglichen Charakters einen ruhigeren Gang. — Zu solchen äußerlichen und innerlichen Fingerzeigen kommt auch noch die Erfahrung und musikalische Wissenschaft; nicht aller Gehalt der Musik kommt aus dem Vocalen oder der Verwandlung dieses Stoffes in die instrumentale Materie. Wirkliche Lebensvorgänge ziehen die Musik als integrirenden Bestandtheil zu ihrer Existenz heran und die Bewegung der Töne wird abhängig von dem in ihnen obwaltenden äußerlichen Rhythmus. Der Marsch und der Tanz ist hier gemeint. Die Bestimmung des Tempos dieser Musikstücke hängt von der Vorstellung der sinnlichen Bewegungen ab, die theils der reinen Luft hingegeben, theils von charakteristischer Innerlichkeit erfüllt, zum Fingerzeige dienen.

Das Tempo eines Menuetts, eines Trauermarsches, Festmarsches, der verschiedenen Nationaltänze, selbst der älteren in Bach's Musik verherrlichten Tanzweisen, der Gigue, Sarabande, Gavotte u. s. w. entnimmt von solcher Kenntniß seine Bestimmung.

Wir sind hiermit zum Schlusse des Vortragstheils gelangt. Alle übrigen Ausdrucke, deren Zahl allerdings bedeutend ist, beziehen sich auf Modificationen der Kraft oder der zeitlichen Bewegung. Die Lehre mußte sich mit der Besprechung der Hauptformen begnügen, die in der Accentuation, dem Crescendo und Decrescendo, dem Accelerando und Rallentando, dem Takte und dem Tempo im Allgemeinen, sowie in den Anschlags- und Klangfarben erledigt wurden. Die Erkenntniß dieser Hauptformen liefert das Material für

alle Nebenformen; die letzteren mischen die genannten Faktoren nur unter einander in verschiedenen Verhältnissen und bringen in den meisten Fällen Bestimmungen von inhaltlicher Natur hinzu. So z. B. die Ausdrücke pomposo, grandioso, con affetto, con passione, flebile, inconsolabile, leggiermente, estinto, amabile u. s. w. Alle dergleichen Begriffe reducirt der denkende Verstand auf die im Vorigen besprochenen Hauptformen, z. B. pomposo auf forte und nicht zu schnelle, nach Umständen markhaftige Bewegung, flebile auf unruhige Bewegung mit bald leisem, bald lautem Ausdruck, leggiermente auf piano mit etwas hochperlendem Anschlag u. dergl. Solche Begriff ehaben dadurch zwar nicht ihre volle Erledigung, denn der Hauptbestand derselben ist die lyrische, innerliche Bestimmtheit; sie haben aber die Mittel in den Händen, die letztere sinnlich zur Darstellung zu bringen. — Um dem anderen Faktor der innerlichen poetischen Anregung Genüge zu thun, kann die Lehre nicht auf die Ausdrücke im Einzelnen eingehen; dies führte zu unnöthiger Weitläufigkeit und zu Wiederholungen. Gleichwohl fühlt sie sich gedrungen, ihrem Prinzipe consequent, welches einen guten Theil unlehrbaren Stoffes dieser innerlichen Begeistigung an mehreren Stellen einräumen mußte, dem hier in Rede stehenden Faktor eines Theiles wenigstens gerecht zu werden. Dies kann aber nur im Allgemeinen geschehen; einerseits schützt dies vor unnöthiger Breite, andererseits leitet es die Anschauung zu jenen Urbegriffen hin, die mehr Förderung und Nutzen bringen, als mnemonisches Wissen. Zugleich erledigt sie damit die im vierten Kapitel ihr vorgeführte Aufgabe in demjenigen Umfange, dem sie in der Form dieser Specialästhetik verpflichtet ist.

Bevor sie jedoch zu diesem Theile, der sich als Schlußkapitel in dem Sinne eines Anhangs an das Vorhergehende anschließt, übergeht, hat sie noch von einem Begriffe Rechenschaft abzulegen, der im Früheren mehrfach anticipirt werden mußte, dem aber hier

erst Genüge getragen werden kann. Es ist dies diejenige Idee in ihrer geschlossenen Einheitlichkeit, von der im Besonderen und Einzelnen die große Zahl der verschiedenen Vortragsnüancen ihre Bestimmung erhielt.

Wir haben bisher die Mannigfaltigkeit betrachtet; das Schöne ist aber Einheit in der letzteren. Die Lehre muß sich zum Schlusse diesem Einheitsbegriffe zuwenden, als dem Urgrunde, welcher die verschiedenen Mittel des Einzelausdruckes zur Harmonie des Schönen vereinigt. —

Die bloße Mannigfaltigkeit des Vortrags macht die Darstellung noch nicht schön. Die vielfarbigste Buntheit der Klang-, Stärke- und Bewegungsunterschiede muß ein richtiges Verhältniß zu der inhaltlichen Einheit des jedesmaligen Tonwerkes bewahren. Die letztere ist es, welche zuerst erkannt und verstanden sein will, und nur von ihr, als dem poetischen Kerne, ausgehend, muß der Spieler die Größe oder Kleinheit des Maaßes berechnen, mit welchem er die Fülle der Farbenunterschiede ausbreitet. — Es besteht hier ein in die Augen springender Parallelismus mit der Malerei. Wie in dieser der universelle Farbenton die verschiedenen Localfarben zur Harmonie vereinigt, so muß auch im Vortrage auf dem Klavier eine einheitliche Haltung den Grundton bilden, und dieser muß bei aller Reichhaltigkeit der Einzelnüancen als die ursprüngliche und leitende Idee erkennbar bleiben. Bestimmt wird er von dem musikalischen Inhalte des Tonwerkes.

Der Spieler soll also die Stärke-, Bewegungs-, Klanggrade nach dem Bedürfniß des einheitlichen Stimmungsgehaltes, in größerer oder geringerer Fülle, in schnellerem oder langsamerem Wechsel, in schärferer oder gelinderer Betonung darbieten. — Und zwar soll er nicht nur den einzelnen Satz eines größeren Werkes in dieser Weise studiren, sondern sogar im Verhältniß der Sätze untereinander das einheitliche Band erkennen. — Große Kompositionen werden häufig

die ganze Fülle der Farben selbst in scharf beisammen stehenden Kontrasten vertragen; kleinere Miniaturbildchen haben es leichter mit dem Grundtone; in ihnen wird meist Grazie, Liebreiz und Niedlichkeit der Form eine große Maaßhaltung in der Entfaltung der Kräfte zur Pflicht machen. Die Melancholie z. B. wird auf Monotonie oft gerade ausgehen müssen; die heitere Lebensfrische wird der reizvollsten, buntesten Abwechselungen in mehr äußerlichem Sinne, die Inhaltstiefe der mächtigeren Intensivität der Klangfarben nach psychisch dramatischen Vorwürfen bedürftig sein. — Durch Beethovens As-dur-Sonate Op. 110 z. B. weht ein wehmüthig milder Geist. Dieser ist der Grundton und macht eine maaßhaltende Entfaltung der Kraft, eine mehr gesangliche, lyrisch resignirte Vergeistigung der Klänge zur Aufgabe. Kontraste finden sich hier zwar wie überall. Barocker Humor bricht einmal im zweiten Satze durch, und das Finale läßt sogar glühende Lebenskraft sich noch einmal inmitten dieser elegischen Bilder erheben; der Grundton ist aber der bezeichnete. — Die F-moll-Sonate ist ein erhabenes Bild titaner Seelengröße — hier sind die größten Kontraste berechtigt. Der gigantische Aufschwung des ersten Theiles darf die monotone Abgespanntheit des zweiten folgerichtig hervorrufen. Haben im ersten die schärfsten fortissimos getobt, so können für den zweiten die traumhaftesten pianos den Grundton bilden, und der dritte kann sich dem ersten anschließen. Aehnliche Verhältnisse bestehen zwischen dem dritten und ersten Satze der Cis-moll-Sonate; auch zwischen den beiden Sätzen der E-moll-Sonate Op. 90 und den beiden ersten der pathétique, obwohl nicht so klar hervortretend. — Kleine Tonbilder erreichen, wie bemerkt, die Einheit des Grundtons leichter und haben auch aus logischen Gründen das Bedürfniß nach demselben mehr. Große Schilderungen berühren mannigfaltigere Stoffe und werden alles nur Mögliche in der Nüancirung heranzuziehen Gelegenheit haben; ihre Einheit liegt in der Weite geistigerer Be-

gionen. Kleine Bilder repräsentiren meist das Niedliche, Graziöse, Feine — also Theile des Schönen, die sinnlicherer Natur sind. Hier wird eine halbstarke Anschlagsfarbe den Grundton bilden, und alle Schattirungen von forte und piano in einem nur relativen Sinne zu nehmen sein. Mit großem Unrecht wird von dem nicht sachkundigen Spieler in solch einer Komposition das forte eben so stark gebildet, wie in einem weit ausgedehnten Bilde voll großer Leidenschaften.

Die Regel kann nicht genug betont werden, daß die Stärke der Tonschattirungen in den meisten Fällen einen *relativen* Sinn hat. Der Spieler muß immer erst auf das Ganze sehen und danach die Abwägung seiner Crescendos und Diminuendos einrichten. Selbstverständlich werden die letzteren eher in *kleinen* Bildern ausschweifen dürfen. Das Niedliche verträgt den Schmelz, den verduftenden Farbenschimmer eines hingehauchten pianos als Grundton in den meisten Fällen. — Die besten Beispiele geben das Scherzo Nr. 2 in Gades Albumblättern und Mendelssohns Frühlingslied. Wer hier ein forte ebenso stark bilden wollte, wie in einer langen Sonate, würde sehr unrichtig vortragen. Die pianos hingegen können das Maaß überschreiten. Dies bleibt selbst für diejenigen kurzen Skizzen gültig, die einen ernsteren Inhalt haben.

Es ist nun allerdings zu bemerken, daß die ganze Bildung der Technik in einem freilich elementaren Sinne Einheit in der Tonbildung vorbereitet hat. Elasticität, Lockerheit, Entschiedenheit in der Kraftbethätigung des speciellen Spielmuskels, und demzufolge eine gewisse Brillanz der Tonbildung waren Eigenschaften, die dem leisesten wie dem stärksten Lebenszeichen der gesammten Technik zu Grunde lagen; und wer hier seine Schule gut durchgearbeitet hat, wird in jenem erwähnten Sinne immer eine Art Einheit aufrecht erhalten. Nur ist die in diesem Kapitel gemeinte Harmonie des Grundtones geistigerer, künstlicherer Art; sie ordnet nach dem Prin-

zipe des gedankenvollen, überlegten Ausdruckes das, was bei der Mechanik beziehungslos neben einander lag.

Hat sich nun somit die Einheit richtig geltend gemacht, und von ihr bestimmt die Summe des Mannigfaltigen in geschmackvoller, vernünftiger Weise entfaltet, so ist der Vortrag zu Stande gekommen. — Mit ihm sind wir naturgemäß zum Schlusse des Systems gelangt, welches von den ersten Keimen an, durch alle Zwischenglieder, denselben als bestimmendes, einziges Ziel im Auge behalten mußte. Keins seiner Elemente ist entbehrlich — so sehr aber auch gerade die Lehre von der Mechanik ihren Antheil bekamen mußte, so ist doch die geistige Seite als die Haupteigenschaft hervorzuheben, und ist hier der geeignete Ort, auf Grund des Vorangegangenen, der Redensart, der Vortrag, nicht die Technik sei die Hauptsache, ihr Recht zu sichern.

Um endlich noch einmal auf die bereits im 2. Kapitel angeregte Frage nach der Berechtigung, eventuell der Nothwendigkeit subjectiver Zuthaten in der musikalischen Reproduction zurückzukommen, machen wir auf folgende Hauptmomente aufmerksam, daß 1) die Musik ihren Inhalt überhaupt nicht in so präcise Umrisse faßt, sondern der Phantasie eine größere Productivität zumuthet, als andere Künste; 2) daß die Wahrheit des Schönen eine mannigfaltige Mischung der in ihm enthaltenen Bestandtheile, selbst bei sonst festen Umrissen eines Werkes, zuläßt; und 3) daß eben die Kunst des Vortrags darin besteht, dasjenige Einheitliche unter den verschiedenen Möglichkeiten herauszufinden, welches entweder der Neigung oder der Ueberzeugung der darstellenden Subjectivität entspricht.

Ist der Gedanke, daß unbeschadet aller Anerkennung der geistigen Ueberlegenheit der Klassiker und einiger Nachklassiker im Punkte der Production, die Kunstbildung und der Geschmack für Reproduction selbst einem Beethoven gegenüber heut zu Tage auf einem fortgeschritteneren Standpunkte stehen, keineswegs als ein zu ver-

zeichnen zu bezeichnen, — so muß für die große Zahl der geringeren Kompositionen es geradezu als Aufgabe betrachtet werden, im Vortrage mehr aus ihnen zu machen, als sie enthalten.

Achtzehntes Kapitel.

Fingerzeige über allgemeine Auffassung.

Tief in der menschlichen Seele wohnt ein Zug der Nichtbefriedigung durch das Leben, der Sehnsucht nach Auflösung seiner Dissonanzen. Was die Wirklichkeit versagt, müht sich die Phantasie zu ersetzen, und so baut sie sich zwei Welten auf, die jenem Zuge der Sehnsucht mehr entsprechen, die Religion und die Kunst. In der Religion bietet sie eine Reihe metaphysischer Anschauungen, welche mit dem Leben aussöhnen, indem sie über dasselbe hinausführen und der zeitlichen Unvollkommenheit eine ewige Vollkommenheit versprechen. In der Kunst dagegen bemächtigt sich die Phantasie der Wirklichkeit, um sie eben jenem seelischen Drange gemäß umzuformen, d. h. zu idealisiren. Sie drückt den Stempel der Idealität auf die kleinste sinnliche Existenz, auf Klang, Farbe, Form, auf Blume, Thier; sie drückt ihn auf die ganz Mannigfaltigkeit der Beziehungen unter Dingen und lebenden Wesen; ja, sie hebt sich auf unendlicher Stufenleiter so weit empor, um im Sinne des religiösen und metaphysischen Bedürfnisses zu arbeiten, indem sie theils an das Dogma, theils an die innersten Tiefen des eigenen Selbst anknüpft.

An die äußere Objectivität lehnt sich, die Architektur ausgenommen, die Musik verhältnißmäßig am wenigsten an. Ihr Hauptmaterial bleibt das Gemüthsleben. Die Natur des Tones weist sie darauf hin; denn die wechselnden Beziehungen von Höhe, Stärke, Klang ermöglichen eine Symbolik der Gefühlsprocesse. Dieser Ur-

reiz durchdringt die ganze Tonwelt in solcher Ausdehnung, daß die oben behandelte Vortragslehre in ihren Grundzügen wesentlich auf ihm beruht.

Seine volle Geistigkeit jedoch hat das musikalische Kunstwerk damit noch nicht erlangt. Was zu diesem Reiz noch hinzukommen muß, ist ein dreifacher Inhalt: 1) ein formeller; 2) ein pittoresker; 3) ein poetischer. Der erste, der formelle, zeigt die innerhalb der specifisch-musikalischen Combinationsfähigkeiten mögliche Idealität in der Structur äußerlicher Gebilde, in denen Ordnung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, eine Regel in den sinnlichen Beziehungen vorherrscht. Die Musik, die sich hier ergiebt, wird, da die Idee der Form als eine auf nicht zu viele Unterschiede beschränkte hervortritt, besonders den Reiz der Klangwirkungen, die Kunst, Spannungen sinnlicher Art anzuregen und zu lösen, das Material der sogenannten Effekte ausbeuten. Hierin liegt eine große Mannigfaltigkeit und dieser Stoff wird in die Form gefüllt. Es entsteht ein Schönes — von sinnlich reizender und formeller Natur. — In der zweiten Art wird der Reiz bestimmt auf Nachbildungen, auf Anklänge aus den Erscheinungen des Lebens beschränkt. Dem Tone wird seine pittoreske Kraft abgelauscht und ihm dadurch ein Inhalt anderer Art verliehen. Das Kunstwerk wird von malerischer Bedeutung, Naturscenen und Laute, Bewegungen und Thätigkeiten lebender Wesen werden in seinen Inhalt aufgenommen. Es ergiebt sich, daß der Ton seine malerische Kraft auf einen großen Theil der hörbaren und selbst sichtbaren Erscheinungen der Welt auszudehnen vermag. (Vergl. das fünfte Kapitel in des Verfassers Schrift: „Das musikalisch Schöne.“)

Der letzte Theil des angeführten Inhalts, als der umfassendste und höchste, wird natürlich die besondere Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich lenken müssen und ist besonders auf die dem Gefühle dunkel vorschwebende Auslegung schöner Tonwerke hinzuweisen. Hier

fehlt in dem Bereiche der musikalischen Aesthetik allerdings noch die objective Forschung. Die musikalische Schönrednerei, die dichterisch geschmückte Phrase hat in unsäglicher Wohlfeilheit überhand genommen; den Kunstwerken werden objective Beziehungen und inhaltliche Specialitäten untergelegt, als ob es die höchste Aufgabe der Tonkunst sei, das ihren Mitteln schlechterdings Versagte mit Gewalt sich anzueignen. Ja, es liegt eine Inhaltlichkeit in den Tönen, aber sie ist allgemeinerer Art, und die Auslegung darf nie zuweit da eingehen. —

Die inhaltvollste, den Menschen am ernstesten und mächtigsten ergreifende Poesie liegt in der Religion und Metaphysik. Der Geist geht mit der Fülle seines gesammten Inhaltes in die Träumerei des Absoluten über, jenes ihm so erhebenden und durch den Gedanken der höchsten Vollkommenheit vollendetsten Schönen. — Sobald diese Poesie aus der abstracten Form, in der sie noch keine Kunst ist, heraustritt und zum sinnlichen Mittel greift, um sich in concreter Erscheinung auszudrücken, also sich in den Künsten offenbart, vermag unter diesen keine jenen hochbegeisternden und mächtigen Traum so vollkommen auszumalen, als die Musik.

Zwei Komponisten stehen an der Spitze der Literatur, und das Pianoforte mag stolz darauf sein, von dem Einen das Schönste, von dem Andern einen Theil seines Besten in seinem Besitze aufzuweisen. Der Erste ist Beethoven, der Andere Bach. Sie unterscheiden sich in der Weise, wie die Poesie des Dogma von der des eigenen Erhebens über die irdische Welt. Bach ist der von jenem erfüllte Dichter, und darum charakterisirt ihn die festgefügte, plastischformende Stylweise, die Erhabenheit und Innigkeit, die Frömmigkeit, die ungetheilte innere Einheit. Beethoven schafft in eigener Brust die Sphären der Ewigkeit, in den aufgewühlten Tiefen seines Herzens eine überirdische Welt. Die hiermit zusammenhängende Stimmung ist die Erhabenheit, die Melancholie, die Wehmuth. — Psycholo-

gisch consequent reiht sich der Humor daran — die Größe des Schmerzes, der Ernst seines in sich gekehrten weltumfassenden Gemüthes reibt sich auf, wenn er nicht über sich selbst und über diese ganze irdische Nichtigkeit lacht.

In diese Stimmungen einzudringen, jede an geeigneter Stelle zu verstehen, und in allen Einzelheiten die Allgemeinheit des Seelenbildes herauszufinden — für das Ganze sich warm zu begeistern — dies ist die Aufgabe des darstellenden Spielers. Wo das innere Verständniß receptiv gewonnen ist, da nur kann in der reproductiven Wiedergabe Richtiges geleistet werden. — Nach jenen beiden höchsten Gipfeln hinanzustreben, ist die schönste — und ernsteste Pflicht des Spielers. Von solcher Höhe — von dem Verständniß eines Beethoven und Bach — schaut es sich leicht herab auf die niederen Geister — ihre Erfassung ist Spielarbeit.

Der Spieler begeistere sich am Höchsten, versage seine Liebe und seine Vertiefung aber auch nicht den anderen Sphären der Literatur. Auch eine schöne Sinnlichkeit ist ein berechtigtes Moment. Das perlende Tonelement ist ein dem Klaviere einzig zufallender Reiz — die vielen anderen Tonfarben haben zwar nimmer die Wirkung der orchestralen Mannigfaltigkeit, ersetzen aber durch den Gedanken der virtuosen Geschicklichkeit — einer Art Geistigkeit, in welche das Orchester nicht eindringt — und durch Feinheit des Reizes Vieles.

Die Wärme der Begeisterung wird sich immer dadurch offenbaren, daß der Spieler sich angeregt fühlt, dem Tonleben seines dem Vortrage bestimmten Stückes objectiv poetische Anklänge aus dem wirklichen Leben zu Grunde zu legen. Und diese Auslegung wird um so leichter sein, je schöner die Komposition ist — je gewöhnlicher ihre Gedanken, um so schwerer — zuletzt wohl ganz unmöglich. Beispielshalber mag hier auf die mannigfachen poetischen Bil-

der hingewiesen werden, die für Beethoven's Cis-moll-Sonate Op. 27. entworfen sind:

1) Czerny verweilt nur bei dem ersten Satze und nennt ihn ein Nachtstück, in welchem sich eine Geisterstimme vernehmen läßt.

2) Ulibischeff findet im Adagio die herzergreifende Trauer einer Liebe, die keine Wirklichkeit kennt und von sich selbst lebt, gleichsam wie eine Flamme ohne Nahrung. Wie die Melodie abgebrochener klingt, so zeigt der Mond sein bleiches Todtenangesicht und verhüllt sich im Augenblick darauf unter dem Schleier des düstern Gewölks, das über ihn hinzieht. Man glaubt auf einer öden und wüsten Ebene ein ungeheures Grab zu sehen, ein Theil der Mondscheibe beleuchtet es und der Genius des Schmerzes frägt nach seinem Räthsel. Melodien steigen aus diesem Grabe, wie die Antworten eines jammernden Schattens, welcher über seine Nichtigkeit weint. — Im Presto hat Beethoven seinen Zorn und seine Verzweiflung ausgetobt, das Schicksal verdammt, das Menschengeschlecht unter der Last seines Fluches niedergeschmettert und dann doch wieder geweint, wie ein Kind, das seine Mutter um Verzeihung bittet.

3) Liszt nannte das Scherzo dieser Sonate eine Blume zwischen zwei Abgründen (ein Vergleich, den Ulibischeff unpassend findet).

4) Marx nennt das Adagio das leise Lied entsagender Liebe. Es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus wahrer Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt und sich dehnt wie der bange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dieses Klagelied hin! ꝛc.

Der Entsagung folgt die Scheidung im zweiten Satz: „O, denke mein, ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl auf ewig." —

Und nun muß weiter gelebt werden, stürmt man hinaus und stürmt hinauf, und zürnt und wehklagt — und alle Schläge und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

5) Louis Köhler findet in einem Friedhofe bei halbem Mondschein auf Graburnen unter Trauerweiden ein stimmungsverwandtes Gemälde zum Adagio. Das Allegretto in Des führt in eine Stimmung hinüber, die durch Thränen lächelt und das frühere Schmerzensweh in süßmilde Tröstung umstimmt. Im presto agitato wechseln Angst- und Schreckaccente und wildes Schweigen im Spiele der entfesselten Gefühle mit Momenten großartig resignirender Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbaren Leidenschaftstaumel wie todesmatt darniedergeht, um dann noch einmal im letzten Aufflackern mit Heftigkeit abzubrechen.

6) Elterlein findet in der ganzen Sonate unnennbares Weh, schneidenden Seelenschmerz als Grundstimmung. Im Adagio erscheint das innere Leiden verhalten, zusammengepreßt, gemessene Seufzer entwinden sich dem gequälten Herzen, aber doch ist ein Gefühl stiller Ergebung in das Unvermeidliche damit verbunden. Die Tonfärbung des Ganzen ist zauberisch, ein Dämmerlicht, ein Nachthauch. Im Allegretto fallen wir aus einem Himmel in eine leichte, flüchtige, sorglos sich ergehende Welt, und paßt dasselbe nicht zu der Grundstimmung der anderen Sätze. Im letzten Satze braust das wehedurchzitterte Gemüth in schmerzlichster Leidenschaft auf. Die gepreßte Brust macht sich Luft, der still verhaltene Gram entladet sich dem Herzen, dessen sich ein furchtbarer Seelensturm bemächtigt. Wie aus der grollenden Tiefe eines Vulcans steigen die unheimlichen Dämonen aus dem inneren Herzenskrater herauf, in krankhaften Zuckungen. Das Gemüth ringt gewaltig mit Mächten der Finsterniß, es giebt das erhabene Schauspiel des Riesenkampfes. Aber es erliegt nicht — der befreiende Humor blickt an einigen Stellen hin-

durch; hier steigen Mächte auf, denen die Dämonen nicht gewachsen sind. Das Gemüth des Tondichters hat sich voll ausgeweint und dadurch befreit.

7) Im XI. Jahrgang der neuen Berliner Musikzeitung findet sich ein Aufsatz von F. F. Weber über die genannte Sonate. Darin heißt es: Beethoven ist in dieser Sonate Darsteller von geträumten Scenen, die sich zutragen in der äußerlichen sichtbaren Natur. Ständen wir in nächtlicher Stille inmitten einer üppigen Vegetation, und es träte uns dann Schritt für Schritt die kaum in den Gefäßen zu bergende Naturfülle näher, in der die Vegetation ihren lebensvollen Leib um uns her ausstreckt, so daß wir endlich uns ganz vertieften — in die lautlose und doch unendliche Thätigkeit und Geschäftigkeit des vegetativen Lebens um uns herum, das im kleinsten Blättchen sich bis zur unendlichen Größe entwickelt, und drängen dann die Geister dieses Naturwirkens immer aufs Neue auf uns ein, durch nichts verscheucht und auch durch nichts zu verscheuchen, die sublime Geistigkeit nur zuweilen verrathend, durch ein scheues Zurückschrecken, vor einem gar nicht wirklichen, sondern nur erträumten Laut — erträumt in den Muscheln unsers eigenen Ohrs — ständen wir so und begäbe sich das mit uns, so ständen wir so, wie Beethoven sich stehend gedacht hat, als er den letzten Satz seiner Sonate in Cis-moll geschrieben.

8) Im IV. Jahrgang der Berliner Musikzeitung Echo in Nr. 43 findet sich ein Aufsatz von Peter Cornelius über die Cismoll-Sonate, worin er den ersten Satz mit einem hehren gothischen Dom vergleicht, der mit lockendem Geläute den Gläubigsuchenden den Weg weist durch Wildniß in seine heilige Halle. Im frommen Gebet schweben hier alle Schmerzen aufwärts und lösen sich in der Harmonie mit einer seligen Geisterwelt. — Im zweiten Satz wirkt irdische Liebe, welche mit dem Klang ihrer Harfe jenes heilige Geläut übertönen will. Es ergeht die Aufforderung an diese Liebe,

sich dem heiligen Asyle lieber zuzuwenden, von dem sie den Betenden mit unwiderstehlicher Macht entfernt halte. Von Neuem wird im dritten Satz das Waldesdunkel aufgesucht. Böse Dämonen haben die Pforte verschlossen, das heilige Tönen ist verstummt — doch aber erklingt sein Echo; der Glaube im Herzen ist verstorben — trostloses Irren. Aber stolz und kühn ist das Herz — auf! es muß sich wieder zum heiligen Bau emporschwingen, der dort dem trockenen Auge leuchtet.

Der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, diese acht Beispiele von der Auslegung ein und desselben Werkes im Auszuge hier mitzutheilen. Frägt der Realist — ist es denn wirklich wahr, daß auch nur eins der hier mitgetheilten Bilder in den Tönen verborgen liegt? wo ist der Kirchhof, der falbe Mond, die gothische Kirche oder die nächtliche Natur? so ist darauf zu antworten, daß allerdings kein Beweis gegeben werden kann, daß sogar die Auffassung von Weber in Nr. 7 sehr viel Ungereimtes enthält. — Stützen kann sich solche poetische Auslegung nur auf die symbolische Bedeutung, die auch andere objective Combinationen zu ihrem Inhalt haben, auf die Inhaltlichkeit der Gesten, der Mienen, der menschlichen Bewegungen, auf die Bedeutsamkeit landschaftlicher Momente in der Malerei und Poesie, auf die Eigenthümlichkeit der menschlichen Seele, ihren allergeheimsten, tiefsten und heilig innersten Gehalt nicht in das kühle, begriffshelle Wort niederzulegen, sondern in das Bild, in den Vergleich, in das im Objectiven durch ähnliche Combination und Gestaltung das Eigene Andeutende. —

Jede poetische Auslegung hinkt — selbst die eines Ulibischeff oder Marx — die schönen Phrasen solcher Redekünstler machen ihrer eigenen Lust viel zu viel Zugeständnisse, als daß sie annähernd dem Werke und seinem Inhalte gerecht würden.

Es kommt aber auch bei dem Klavierspieler nicht darauf an — erst Poesie zu üben und den Gehalt einer Sonate aufzuschreiben — bevor er sie studire, er soll nur bei der unendlichen Fülle der Tonbeziehungen zu seinem Leben oder zu dem Leben überhaupt — von der Anschauung ausgehen, daß jedes edle Tonwerk lyrischer Ausdruck von einer so eigenen, natürwüchsig mächtigen Tiefe ist, daß die Seele das Schönste, was sie im Leben gefühlt hat — nur in ihm wiedergeben kann. — Will er eine Auslegung unternehmen — so beherzige er, daß jede nur ein Beispiel ist von dem, was sich in den Tönen in viel umfassenderer Fülle birgt. Beethoven's Cis-moll-Sonate ist weder das Bild eines Kirchhofs, noch eines Tempels, noch einer entsagenden Liebe, noch eines inneren Kampfes — sie ist mehr als das — sie ist das Bild des Urquells der Gefühle, die in solch einzelnen Situationen sich ähnlich angeregt finden — jenes Urquells der Poesie, aus welchem die Melancholie bei so oder so viel Anlässen des wirklichen Lebens sich erzeugt. Und so ist es mit jeder Stimmung, die sich in Tönen ausspricht. Der musikalische Inhalt ist einen Grad weniger entwickelt — als der, den der poetische Redekünstler aus dem Werke herausdeuten kann — der letztere bildet aus dem Tonstoffe, aus dieser Wildniß, diesem Chaos einer noch unvollendeten, ungeschiedenen Welt eine einzelne Scene, verliert darüber aber die Fülle des Stoffes, der sich bei der Bildung nicht wollte mitverwenden lassen, und der in seinem Schooße noch Vieles birgt. —

Denken an lebendige Beziehung soll und muß der Spieler. Das Tonwerk ist immer ein Gedicht — seine Stimmungen lassen sich am besten durch poetischen Vergleich andeuten — wohl dem Virtuosen, dem das Bewußtwerden musikalischen Inhaltes in sprachlichen Bildern geläufig ist — er soll nur darüber nicht vergessen, daß diese eben nur Andeutungen bleiben und der eigentliche Inhalt ein größerer ist.

Möge diese kurze Vergegenwärtigung des der allgemeinen Musikästhetik angehörigen Stoffes Anregung geben, *denkend* nicht minder als *fühlend* in die Eigenthümlichkeiten der Klavierwerke einzudringen. Das Fühlen ist um so schöner, je mehr es vom Denken vergeistigt wird. — Der Spieler begnüge sich nicht, seinem blinden Gefühlsgeschmacke Alles zu überlassen — in Allen liegt ein *Schönheitsgesetz*, das durch Nachdenken erkannt sein will. Bei vielen Werken mag die allgemeine sinnliche Macht des Reizes einer schönen Technik den Inhalt erschöpfen — das Schöne der Mechanik, das im vorigen Theile besprochen wurde, ist da der Inhalt des Werkes — der Spieler muß aber eben unterscheiden. Die hohen Schöpfungen eines Beethoven, Bach, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn nehmen solcherlei Schönheit als Voraussetzung; ihr eigentlicher Kern liegt tiefer.

Denken und Forschen — das Werk in allen seinen Atomen studiren — alle Schönheitselemente auf bewußtes wissenschaftliches Erkennen zurückführen — dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur *reproducirende* Kunst ist, so ist der ihm zu Grunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht wiederzugeben. Der Spieler erfülle sich mit dem Geist des Ganzen. Ihn zu erfassen, neben dem Klavierstudium den Blick gespannt zu erhalten auf das ganze Gebiet der Tonkunst, und ihn über dieses hinausschweifen zu lassen auf möglichst viele Wissenschaften — vor Allem auf Aesthetik und Psychologie — die ganze Lebensanschauung mit sinniger Poesie, selbst mit einer sittlichen Idealität im Wollen, im Streben, im Ringen zu erfüllen, sei der letzte Fingerzeig, mit welchem die Aesthetik des Klavierspiels ihr Werk beschließt.

In demselben Verlage erschien:

Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von **A. Reißmann.** Mit Portrait in Stahlstich, Notenbeilagen und einem Facsimile. gr. 8. 1873. 6 Mk., eleg. geb. 7 Mk.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke von **A. Reißmann.** Zweite Auflage. 1871. Mit Portrait. gr. 8. Mk. 4,50, eleg. geb. 6 Mk.

Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke, dargestellt von **A. Reißmann.** Zweite Auflage. 1870. Mit Portrait. gr. 8. Mk. 4,50, eleg. geb. Mk. 5,50.

Unter den zahlreichen Schriften Reißmann's nimmt die vorstehende Trilogie unserer bedeutendsten Liederkomponisten den ersten Platz ein. Der Verfasser ist darin den Anforderungen nach den verschiedenen Seiten gerecht geworden, sowohl hinsichtlich der biographischen wie der künstlerischen Momente, und diese glückliche Verbindung hat den Werken einen großen Leserkreis in dem musikalisch-gebildeten Publikum erschlossen.

Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik von **A. Reißmann.** gr. 8. Mk. 2,70.

Briefe über Musik an eine Freundin. Von **L. Ehlert.** Zweite Auflage. Mk. 2,70, eleg. geb. Mk. 3,50.

Diese Briefe behandeln die wesentlichen Fragen und Erscheinungen, welche von Beethoven bis auf unsere Zeit das musikalische Publikum beschäftigt haben. Die Neuheit des Standpunkts, sowie die aus dem gewöhnlichen Geleise heraustretende überraschend geistreiche pikante Behandlung des Stoffes haben nicht verfehlt, Aufsehen zu erregen und dem Buche in den gebildeten, von musikalischem Interesse belebten Kreisen die größte Theilnahme zu verschaffen.

Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt. Von **H. Ehrlich.** 1872. 3 Mk., eleg. geb. 4 Mk.

Inhalt: Culturhistorisches: Die Entwickelung des Concertwesens. Concertsaal und Salon. Die großen Virtuosen und ihr Einfluß auf das Musikleben. Vom Geschmack des Publikums, von Parteien, Kritik und deren Einfluß, und von der Laufbahn des Musikers. Deutsche Musiker. Deutsche Frauen. Richard Wagner's Meistersinger von Nürnberg ꝛc. ꝛc. — Satyrisches: Ein wahres Märchen aus 1001 Nacht. Till Eulenspiegel und die Tonmalerei. Dampf-Musik und Musik-Dampf. — Biographische Studien: Anton Rubinstein. Karl Taufig. Eine Familie von Tanz-Poeten ꝛc. ꝛc.

Musikalische Studien. Von **Wilh. Tappert.** gr. 8. Mk. 4,50.

Inhalt: Wandernde Melodien. — Ein Umbildungs-Proceß. — Der übermäßige Dreiklang. — Die alterirten Akkorde. — Ein Dogma. — Zooplastik in Tönen.

Musik und musikalische Erziehung. Von **Wilhelm Tappert.** gr. 8. Mk. 1,60.

Geschichte des Septimen-Akkordes. Von **C. F. Weitzmann.** 4. Mk. 1,50.

Der übermäßige Dreiklang. Von **C. F. Weitzmann.** 4. 2 Mk.

Zur Tonkunst. Abhandlungen von **C. G. Lindner.** gr. 8. 6 Mk.

Inhalt: Die Entstehung der Oper. — Ritter Vittorio Loreto. — Gay's Bettler-Oper. — Biedermann und Bach. — Joh. Seb. Bach's Werke. — Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang: Nachträge zur Geschichte der ersten deutschen Oper.

In demselben Verlage erschien:

Lehrbuch der musikalischen Komposition.

Von August Reißmann.

I. Die Elementarformen. II. Die angewandte Formenlehre. III. Die Instrumentationslehre.

In drei Bänden. 1865—1871. Preis à Band 9 Mark.

Das Werk ist von der gesammten Kritik als ein vortreffliches, von dem größten Theil derselben als das beste seiner Gattung anerkannt worden. — Aus der großen Zahl der anerkennenden Urtheile lassen wir nur einige folgen:

Blätter für Kunst, Literatur und Antike. Nr. 1. 1867.

„Wer hätte wohl in der musikalischen Welt den Namen Reißmann nicht schon oft gelesen und gehört? Selbst dem Dilettanten in der Musik wird dieser Name häufig vorgekommen sein; den Kennern und Fachmännern ist Reißmann seit mehr als einem Decennium als einer der geistreichsten und eingehendsten Theoretiker auf dem musikalischen Felde bekannt. — Sein Lehrbuch der musikalischen Komposition hat auf dem theoretischen und praktischen Musikgebiete eine tiefe, nicht hoch genug anzuschlagende Bedeutung. Nicht, daß wir auf diesem Felde einen fühlbaren Mangel an ähnlichen Lehrbüchern hätten, denn außer den bedeutenderen von Reiche, Marx, Bobe existiren minder bedeutende in einer Unzahl. Allein die methodische und systematische Fassung des Lehrbuches von Reißmann zeichnet sich vor allen Anderen höchst vortheilhaft aus."

Süddeutsche Musikzeitung. Nr. 12. 1866.

„Der Verfasser genannten Lehrbuchs hat durch seine früheren Werke sich bereits einen bedeutenden Ruf und eine hervorragende Stellung unter den musikalischen Schriftstellern unserer Zeit errungen, und sein Lehrbuch der musikalischen Komposition dürfte vielleicht am meisten geeignet sein, eine recht allgemeine Verbreitung zu finden, und den Namen des Autors Jedem, der sich für Musik interessirt, nicht nur bekannt, sondern auch lieb und werth zu machen. Es ist wirklich kein Mangel an theoretischen Werken, aber unter allen derartigen Büchern, die uns bekannt geworden sind, behandelt keines seine Aufgabe in so gelungener, leicht faßbarer, auch zum Selbstunterricht geeigneter Weise, wie dies hier Reißmann gethan."

Breslauer Zeitung. Nr. 594. 1866.

„Wo der Kritik solch ein Fundamentalwerk eines der hochbedeutendsten Musikschriftsteller vorliegt, hat sie nicht mehr die peinliche Pflicht, einzelnen kleinen Detailmängeln nachzuspüren, sondern die gewaltige Geistesgabe mit innerster Genugthuung, ja Bewunderung entgegen zu nehmen und sie dem, mit der Musikwelt so innig verwachsenen deutschen Volke ans Herz zu legen. Alles bezeugt hier die Meisterhand, das gewaltige Material und seine Durchdringung formell und materiell, seine maßvoll eingeschränkte Benutzung, seine Anordnung, sei es für die einzelnen Haupttheile, sei es für die stufenweise, stets selbständiges Schaffen anregende Weiterführung des Schülers, seine klare, selbst ohne Zusätze eines Lehrers faßliche und doch tief eingehende und schöne Darstellung, vom Stoff gehoben und ihn erhebend. — — Wir vertrauen auf seine fruchtreiche Einwirkung zur gründlichen Umgestaltung unserer gegenwärtigen musikalischen Misère."

In demselben Verlage erschien:

G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. Von **Adolf Stahr.** 2 Bände. 7. Aufl. 6 Mk., elegant geb. Mk. 7,50.

„Stahr's Lessing-Biographie", die sich das Ziel gesetzt, Leben, Charakter und Wirken des großen Mannes, der für uns Deutsche das Zeitalter der Aufklärung in seinem erhabensten Träger versinnbildlicht, durch eine möglichst Vielen zugängliche Darstellung der Nation auf's Neue in's Gedächtniß zu rufen, hat sich in wenigen Jahren in Tausenden von Exemplaren eingebürgert. In den vielen nothwendig gewordenen Auflagen des Werkes kann wohl die beste Bürgschaft gefunden werden dafür, daß der Verfasser das sich vorgesteckte Ziel ganz und voll erreicht hat.

Goethe's Frauengestalten. Von **Adolf Stahr.** 2 Bde. 4. Aufl. 1872. 6 Mk. Elegant geb. in einem Bande 8 Mark.

Adolf Stahr hat mit dem vorliegenden Werke einem Bedürfniß aller Derjenigen entsprochen, denen es Ernst ist, in das Wesen und in die Tiefe der Gestalten unseres größten Dichters einzudringen und aus der Lektüre seiner Werke denjenigen Vortheil für ihre Bildung und ihr Verständniß des Schönen zu ziehen, der allein aus solcher gründlichen Vertiefung in dieselben zu gewinnen ist. Der glückliche Griff, diese belehrende Absicht unter der Hülle einer anmuthig dahinfließenden Unterhaltung zu verbergen, hat nicht wenig zu der großen Verbreitung des Buches beigetragen.

Ein Winter in Rom. Von **Adolf Stahr** u. **Fanny Lewald.** 2. Aufl. 1871. 8 Mk., eleg. geb. 9 Mk.

Das vorstehende Buch umfaßt des Dichterpaars zweiten Römischen Winteraufenthalt von 1866—1867. Der Einblick in ein geistig so gehobenes, den höchsten Bildungsinteressen geweihetes Leben, wie es Stahr und Fanny Lewald in inniger Seelenverbindung führen, hat an sich selber schon etwas Wohlthuendes. Aber auch der materielle Gehalt an wechselnden Erlebnissen und Anschauungen, an vielseitigen Studien, Beobachtungen und Erfahrungen, den uns das Buch in lebensvollen Schilderungen erschließt, ist ein so überaus reicher und zugleich so bedeutsamer und anziehender, daß jeder gebildete Leser den Mittheilungen des schriftstellerischen Ehepaars mit ungewöhnlicher Theilnahme folgen wird.

Weimar und Jena. Tagebuchblätter von **Adolf Stahr.** 2. Auflage. 2 Bände. 1871. 6 Mark. Gebunden in einem Bande 7 Mark.

Das Werk bietet wie kein anderes unserer reichen Schiller- und Goethe-Literatur ein treues Spiegelbild der großen Zeit dar, in welcher unsere Geistes-Heroen: Goethe, Schiller, Herder, Wieland u. A. im Herzen Thüringens gelebt und die meisten ihrer unsterblichen Werke geschaffen haben. Aber nicht nur die einzelnen Persönlichkeiten in ihren wechselseitigen Beziehungen werden uns hier geschildert, sondern es ist auch mit besonderer Liebe das schöne Thüringen als ein prächtiges Landschaftsbild behandelt, in dessen glänzendem Rahmen die zu jener Zeit bedeutenden Personen in ihrem Zusammenleben eingeschlossen sind.

In demselben Verlage erschien:

Kleine Schriften zur Literatur und Kunst von **Adolf Stahr**. Bd. I. Biographisches. 1871. 6 Mk. Eleg. gebd. 7 Mk.

Inhalt: Savonarola, Michel Angelo, Winckelmann, Fichte, der Held der deutschen Denker, Ludwig Tieck, Lamennais, Silvio Pellico, Eckermann, Karl August, Heinrich Simon, Stein; Echtermeyer und Ruge: 1. Th. Echtermeyer, ein Denkstein. — 2. Arnold Ruge, eine Charakteristik. — 3. Arnold Ruge's Memoiren. — Schluß: Hegel als Politiker.

Bd. II. Kritisches und Biographisches. 1872. 6 Mark. Elegant gebunden 7 Mark.

Inhalt: Karl Immermann — Theodor von Kobbe, ein deutscher Humorist — Christian Rauch — Ernst Rietschel — Gluck, der Reformator der Oper — Karl Mathy — Eduard Jungmann, der Sieger von Eckernförde — Erinnerung an Paul de Flotte — E. A. v. Halem. — Zu unseren Classikern: 1. Lessing: Lessing und Friedrich der Große — Elise Reimarus über Lessing — Ein Brief Lessing's und was daran hängt — Lessingiana. — 2. Zu Goethe und Schiller: Goethe und Béranger — Goethe und Herder — Götz von Berlichingen in Goethe's Dichtung und in der Geschichte — Goethe und die Sesenheimer Friederike — Friedrich Schiller — Goethe und Schiller in ihrer Bedeutung für das deutsche Geistesleben — Schiller's „Kabale und Liebe" — Palleske's Biographie Schiller's.

Bd. III. Aus dem alten Weimar. 1875. 3 Mark; mit Bd. IV zusammengebunden 7 Mark.

Inhalt: 1. Ein Herzog von Weimar vor hundertdreißig Jahren (Ernst August). — 2. Eine Weimarische Prinzessin (Karoline Louise von Weimar, Tochter Karl August's). — 3. Die Malerin Louise Seidler. — 4. Corona Schröter. — 5. Christiane Neumann-Becker (Goethe's Euphrosine). — 6. Frau von Stein. — 7. Ein Weimarischer Minister aus Goethe's erster Weimarer Zeit. — Anhang: Die Shakespeare-Feier in Weimar 1864.

Bd. IV. 1. Aus meinen Lebenserinnerungen. 2. Biographisches und Kritisches. 1875. 3 Mark; mit Bd. III zusammengebunden 7 Mark.

Inhalt: Aus meinen Lebenserinnerungen: Eine Begegnung mit Moltke. — Der Tod des letzten Papstes. — Edgar Quinet u. Comp. — Der 15. Juli 1870 in Berlin. — Allerhand über Berlin. — Preuß. Universitätszustände vor 40 bis 50 Jahren. — Im Breisgau. — Vierzehn Tage im Elsaß. — Ein Pfarrhaus im Elsaß. — Der Teufel a. D. — Biographisches und Kritisches: Winckelmann in Rom. — Gregorovius' Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. — Lucrezia Borgia. — Eggers' Biographie Rauch's.

Ein Stück Leben. Gedichte von **Adolf Stahr**. 1869. 4 Mark; geb. 5 Mark.

Druck von Ed. Frommann in Jena.

MT 235 .K96 1876 C.1
Die Aesthetik des Klavierspiel
Stanford University Libraries
3 6105 042 392 220

MUSIC LIBRARY
MT
235
K96
1876

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

FEB 4 1976